ARTA 77

ANUL XXIV NR. 7/1977

ARTA 7/77

REDACȚIA
Str. C. A. Rosetti 39, 70126 București
telefon 13.91.36

ADMINISTRAȚIA
Uniunea Artiștilor Plastici
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

ARTA 77

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

CÎNTAREA ROMÂNIEI	2	Expozițiile republicane: Pictură, sculptură; Artă grafică; Artă decorativă; Artă populară; Artă naivă și artă de amatori	Vasile Drăguț, Horia Horșia, Paul Petrescu, Radu Ionescu
MARGINALIA	24	Sortilegii la Gheorghe Petrașcu	N. Steinhardt
ANIVERSĂRI UNESCO	25	Francisc Șirato	Dan Grigorescu
BIBLIOTECA DE ARTĂ	29	Johannes Itten	Iulian Mereuță
	29	Arta culorii (fragmente)	Johannes Itten
ARHIVA BRÂNCUȘI	33	„Machetele" Coloanei de la Tîrgu Jiu	Ștefan Georgescu-Gorjan
	34	Anatomia unui experiment	Radu Stern
DESIGN	36	Complet sanitar. Ansamblu mobilier	Mihai Maxim
INFORMAȚII	37	Confruntări internaționale. Cadran. Simeze	

COPERTA	Patria suverană, ulei	Traian Brădean

HYMNE À LA ROUMANIE	2	Les Expositions républicaines: Peinture, sculpture; Art graphique; Art décoratif; Art populaire; Art naïf et art d'amateurs	Vasile Drăguț, Horia Horșia, Paul Petrescu, Radu Ionescu
MARGINALIA	24	Sortilèges chez Gheorghe Petrașcu	N. Steinhardt
ANNIVERSAIRES UNESCO	25	Francisc Șirato	Dan Grigorescu
BIBLIOTHÈQUE D'ART	29	Johannes Itten	Iulian Mereuță
	29	L'art de la couleur (fragments)	Johannes Itten
LES ARCHIVES BRANCUSI	33	Les „maquettes" de la Colonne sans fin	Ștefan Georgescu-Gorjan
	34	Anatomie d'une expérimentation	Radu Stern
DESIGN	36	Appareils sanitaires. Ameublement	Mihai Maxim
INFORMATIONS	37	Confrontations internationales. Cadran. Cimaises	

COUVERTURE	La Patrie souveraine, huile	Traian Brădean

ФЕСТИВАЛЬ ХВАЛА РУМЫНИИ	2	Республиканские выставки: Живопись и скульптура; Графическое искусство; Декоративное искусство; Народное искусство; Наивное и любительское искусство	Василе Дрэгуц, Хория Хоршия, Пауль Петреску, Раду Ионеску
ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ	24	Раздумья над творчеством Г. Петрашку	Н. Штейнхардт
ПРАЗДНОВАНИЯ ЮНЕСКО	25	Франчиск Ширато	Дан Григореску
БИБЛИОТЕКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КНИГИ	29	Йоханнес Иттен	Юльян Мереуцэ
	29	Искусство цвета (отрывки)	Йоханнес Иттен
АРХИВ БРЫНКУШЬ	33	« Макеты » Колонны в Тыргу Жиу	Штефан Джеорджеску-Горжан
	34	Анатомия одного эксперимента	Раду Штерн
ДИЗАЙН	36	Санитарный комплект, мебельный ансамбль	Михай Максим
ИНФОРМАЦИИ	37	Международные сопоставления. Зарубежное обозрение. Выставки.	

ОБЛОЖКА	Суверенная Родина, масло	Траян Брэдеан

PREZENTARE ARTISTICĂ
Mircea Corradino

FOTOGRAFII
Atanase Cartojan, Octavian Stăcescu

DIAPOZITIVE ÎN CULORI
Atanase Cartojan

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:

pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 – 6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 – 6 luni.

Pour l'étranger: ILEXIM – Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64–66, P.O.B. 2001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: COMBINATUL FONDULUI PLASTIC, STR. BĂICULEȘTI NR. 29, București, România

CÎNTAREA ROMÂNIEI

De-a lungul existenţei sale, poporul român a creat o artă care exprimă pregnant modul său de viaţă şi muncă, gîndirea şi sensibilitatea sa, setea de libertate, voinţa de a-şi făuri un trai mai bun, optimismul, încrederea în forţele proprii, în viitor. În noile condiţii ale dezvoltării patriei noastre socialiste, arta şi literatura sînt chemate să dea expresie activităţii tumultuoase desfăşurate de poporul român în toate domeniile de activitate, să înfăţişeze marile realizări, entuziasmul, optimismul şi hotărîrea sa de a merge neabătut înainte.

NICOLAE CEAUŞESCU

PICTURĂ – PREMIUL I : Constantin Piliuță, Traian Brădean, Sorin Ilfoveanu ; PREMIUL II : Viorel Mărginean, Sabin Bălașa, Marius Cilievici, Iacob Lazăr, Eugen Tăutu ; PREMIUL III : Francisc Bartok, Ștefan Câlția, Constantin Nițescu, Livia Rus, Ion Sulea-Gorj. **SCULPTURĂ** – PREMIUL I : Ion Irimescu, Paul Vasilescu ; PREMIUL II : George Apostu, Florin Codre, Mihai Buculei ; PREMIUL III : Ioana Kassargian, Radu Aftenie, Ștefan Petrovits, Eugen Gocan. **GRAFICĂ** – PREMIUL I : Ladislau Feszt, Lidia Ciolac ; PREMIUL II : Paul Erdös, Napoleon Zamfir, Ion Panaitescu ; PREMIUL III : Suzana Fintinaru, Alexandru Cristea, Marcel Chirnoagă, Ion Petrovici, Hildegard Klepper. **ARTĂ DECORATIVĂ** – PREMIUL I : Elena Haschke Marinescu, Anna Tamas ; PREMIUL II : Ileana Balotă, Lucrezia Pacea, Costel Badea, Maria Mihalache Blendea și Constantin Blendea ; PREMIUL III : Cornelia Ionescu-Drăgușin, Carmen Groza, Marin State Minea, Ion Cadar. **SCENOGRAFIE** – PREMIUL I : Octavian Dibrov ; PREMIUL II : Romulus Peneș ; PREMIUL III : Traian Nițescu ; DIPLOMĂ : Vittorio Holtier, Lidia Luludis. **DESEN ANIMAT** – PREMIUL I : Sabin Bălașa, Adrian Petringenaru ; PREMIUL II : Eduard Sasu ; PREMIUL III : Olimp Vărășteanu, Florin Angelescu

CÎNTAREA ROMÂNIEI

PICTURĂ • SCULPTURĂ

Parte integrantă dintr-o lungă serie de manifestări cultural-artistice, manifestări care prin bogăție și amploare au transformat Festivalul național „Cîntarea României" într-o nemaivăzută sărbătoare a întregului nostru popor, expoziția de pictură și sculptură deschisă în holul Teatrului Național din București se cere, neapărat, judecată în directă relație cu șantierul artistic al țării în ultimii doi ani. Într-adevăr, pentru vizitatorul acestei expoziții ar fi fost foarte important să știe (și e păcat că nu a existat un panou explicativ în acest sens) că expoziția etapei republicane a festivalului a fost precedată de zeci de expoziții județene și zonale, că la aceste expoziții au participat sute de artiști plastici, cu mai multe mii de lucrări selecționate din și mai multele mii de lucrări prezentate în fața juriilor. De asemenea este important să se reamintească faptul că între timp au avut loc și alte manifestări artistice de amploare (ca, de exemplu, expozițiile comemorative „1907" și „Centenarul independenței"), ceea ce înseamnă că dinamica șantierului de creație a atins în acești ani un ritm cu adevărat impresionant.

Departe de a avea doar o valoare cantitativă, inflorescența creației artistice, cu numărul ei mare de realizări, indică, fără echivoc, un buchet de calități care pot fi considerate drept reprezentative pentru întregul festival „Cîntarea României" : entuziasm, fantezie, talent, vigoare, patriotism. Și pentru că acest festival a fost organizat acum, în acești ani ai construirii unei societăți noi, pentru poporul nostru care se desăvîrșește pe sine în marele său elan spre viitorul comunist, înseamnă că mai sus amintitele calități se exaltă la scara țării, ele afirmîndu-se în mod potențat prin intermediul creațiilor artistice.

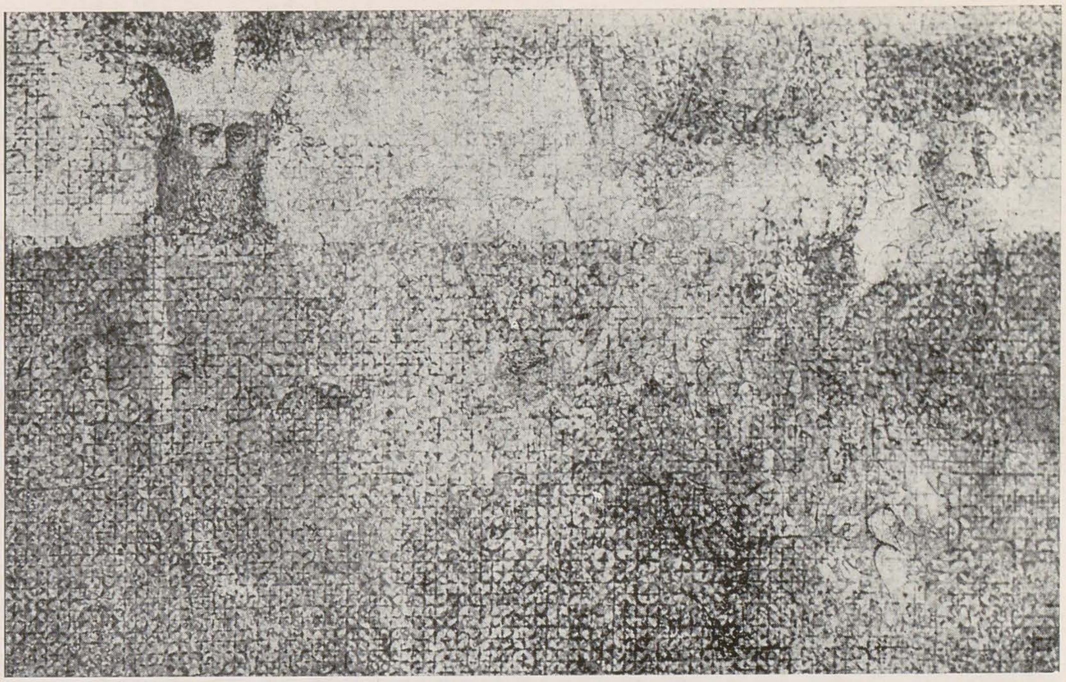
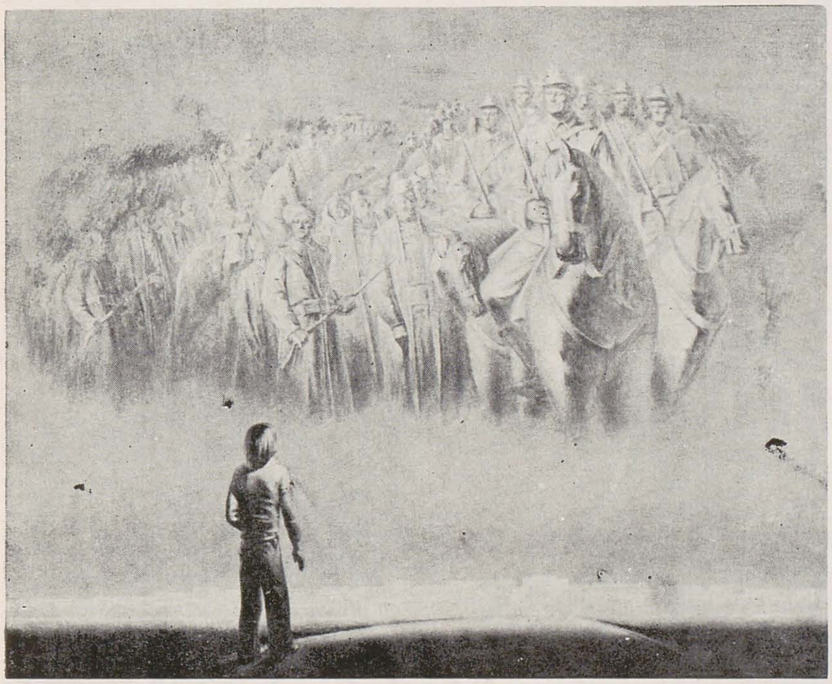
Mai trebuie precizat că, potrivit regulamentului de organizare, în expoziția fazei republicane a festivalului, fiecare filială a Uniunii Artiștilor Plastici putea să fie reprezentată de un anumit număr de lucrări, în raport de mărimea și forța fiecărei filiale. Acest mod de selecție a putut fi dezavantajos pentru unele lucrări valoroase, dar a permis o mai sigură afirmare – deci stimulare – a filialelor mici, care au avut în acest mod cale liberă pînă la faza finală. Iată de ce, mai mult decît alte expoziții cu caracter republican, aceasta a oferit o imagine mai cuprinzătoare și mai concludentă a șantierului artistic din întreaga țară.

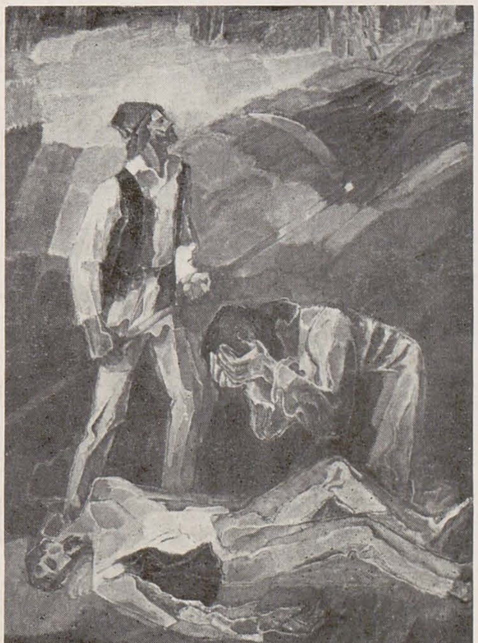
Or, tocmai această imagine, cu toate implicațiile sale de ordin cantitativ (și am văzut cum), cu varietatea și seriozitatea demersului istoric propriu celor mai multe lucrări ajunse în faza finală a festivalului, mi se pare a fi ea însăși o realizare de mare preț, o treaptă sigură pentru succesele viitoare ale artelor plastice românești.

O altă realizare, cu valoare de referință, privește afirmarea răspicată și înțelegerea adevărului că scopul creației artistice într-o țară socialistă nu este și nu poate fi acceptat ca aparținînd veleităților individualiste, dimpotrivă – chiar dacă lucrează individual – artiștii trebuie să slujească năzuințelor marelui colectiv de viață și muncă al poporului întreg. Decurge de aici o conștiință specifică de șantier, de spirit de echipă, cu o sporită angajare față de societate, față de istorie. Se poate spune – și nu este o figură de stil convențională – că starea de stimul, de dăruit efort, pe care festivalul „Cîntarea României" a întreținut-o în inimile și în cugetul artiștilor plastici a echivalat cu o școală a personalității, cu o forță a virtuților creatoare. La focul nobil al acestei forje, artiștii s-au redescoperit pe ei, adaptîndu-și elanul la ritmurile alerte ale șantierelor patriei. Se edifica astfel, printr-o miraculoasă conlucrare la distanță, unul dintre cele mai frumoase monumente ale spiritualității artistice naționale.

Ne-am bucurat să revedem în expoziția de la Teatrul Național (ideea organizării aici a unor ample manifestări de artă plastică va trebui să fie reținută) numeroase lucrări care figuraseră în precedentele ediții bucureștene ale festivalului, revederea echivalînd în acest caz cu o binemeritată recunoaștere

1. GHEORGHE IOVIAN : Principele, ulei ; 2. EUGEN TĂUTU : Scrisoarea a III-a, Rovine, ulei ; 3. ION SULEA-GORJ : Balada diminețiilor senine, ulei ; 4. TEODOR BOTIȘ : Victorie – omagiu, ulei ; 5. RODICA LAZĂR : Jertfa, ulei ; 6. EFTIMIE MODÂLCĂ : 1907, ulei ; 7. ȘTEFAN PELMUȘ : Totemul eroilor, ulei.

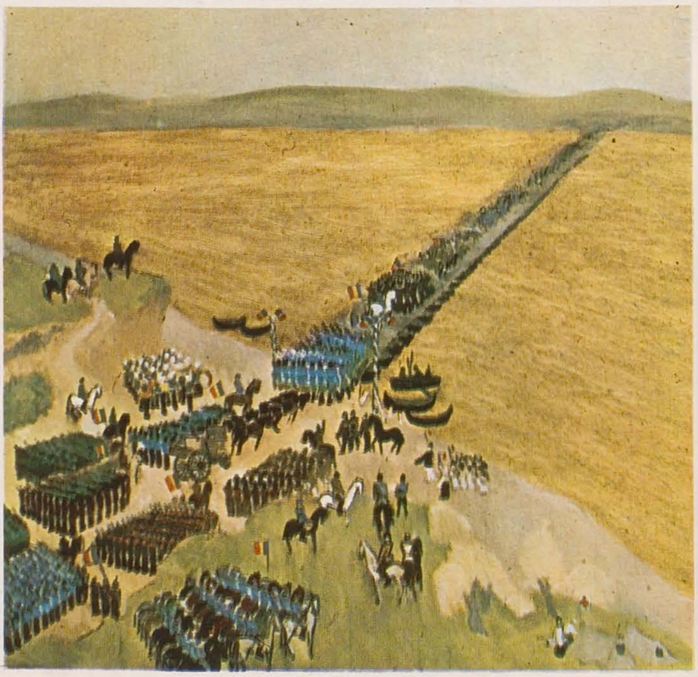


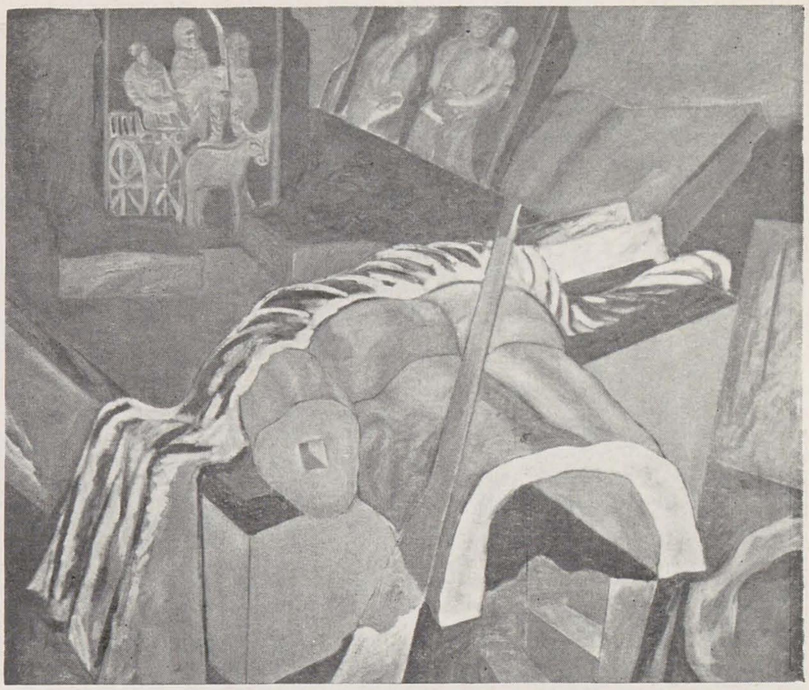
a calităților plastice. Este locul să amintim consistentele prezențe datorate unor artiști a căror enumerare are o voită dezordine, pentru a elimina impresia oricărei ierarhii, întrucît o încercare de catalogare ar reclama un spațiu mult mai amplu decît cel de care dispune comentariul de față. Mihai Rusu, Brăduț Covaliu, Georgeta Năpăruș, George Apostu, Mihai Buculei, Constantin Piliuță, ȘtefanCâlția, Matei Lăzărescu, Ion Irimescu, Cristian Breazu, Viorel Mărginean, Eugen Popa, Paul Vasilescu sînt numai cîțiva dintre artiștii bucureșteni cărora succesivele manifestări ale festivalului le-au îngăduit să-și afirme o dată mai mult personalitatea.

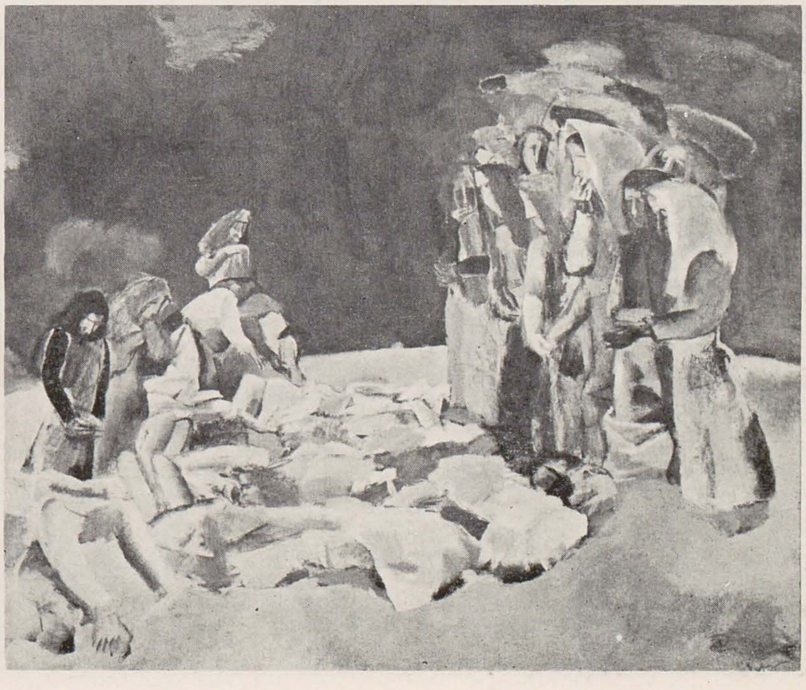
Spuneam, undeva mai sus, că un mare merit al expoziției în discuție este precizarea mai clară a bogatelor rezerve de energii creatoare aflate în filialele Uniunii Artiștilor Plastici. Este adevărat că multe din lucrările trimise în fața juriului central nu au izbutit să ajungă pe simeze, dar această aparentă nereușită nu poate adumbri elanul unor tineri din cenacluri și filiale abia înfiripate, sincera lor dorință de a păși pragul notorietății „sub luminile" unui festival republican. În acest sens merită să fie consemnate contribuțiile filialelor de la Lugoj, Bistrița-Năsăud, Tulcea, mici vetre de creație care promit să îmbogățească harta artistică a țării cu noi puncte de atenție. O mențiune specială se cuvine tînărului pictor din Tulcea Ștefan Pelmuș, ale cărui lucrări conving prin prospețimea inspirației și acuratețea expresiei.

Dar, alături de centrele în curs de maturizare, expoziția a pus în evidență actuala configurație a marilor centre de tradiție :

1. SABIN BĂLAȘA : Bălcescu, ulei ; 2. ABODY NAGY BELA : Generații, ulei ; 3. ALEXANDRU CIUCURENCU : 1907, ulei ; 4. CONSTANTIN PILIUȚĂ : Trecerea armatelor române peste Dunăre, ulei ; 5. CONSTANTIN NIȚESCU : Eroii Daciei Felix, ulei ; 6. KASPAR TEUTSCH : Arheologie, ulei ; 7. FRANCISC BARTOK : 1877, ulei ; 8. SIMION FLOREA : Capitularea lui Osman Pașa, ulei ; 9. ADRIAN PODOLEANU : Dorobanții, ulei ; 10. LIVIU SUHAR : Recviem pentru 1907, ulei.



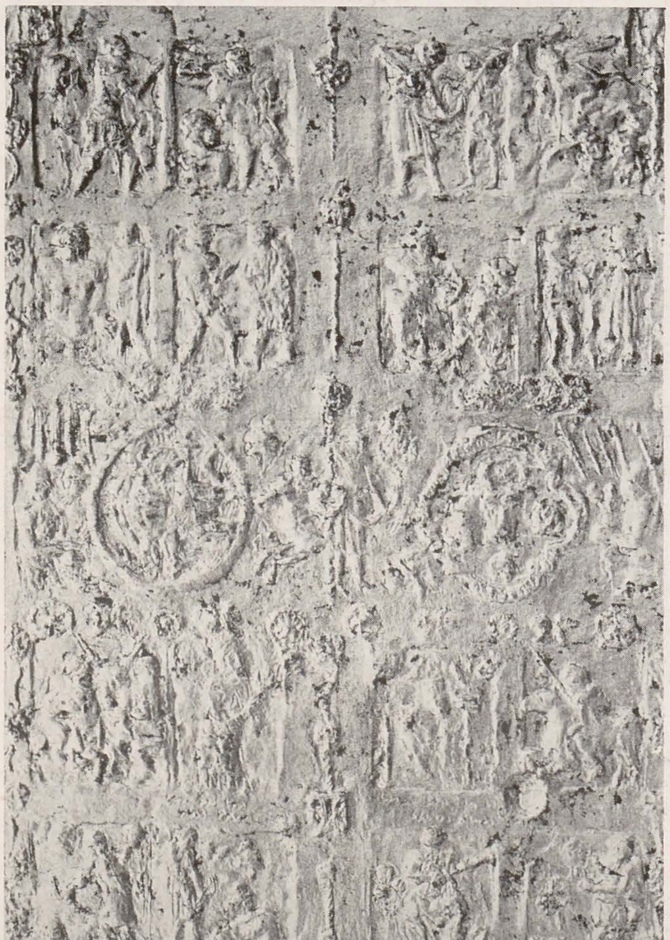


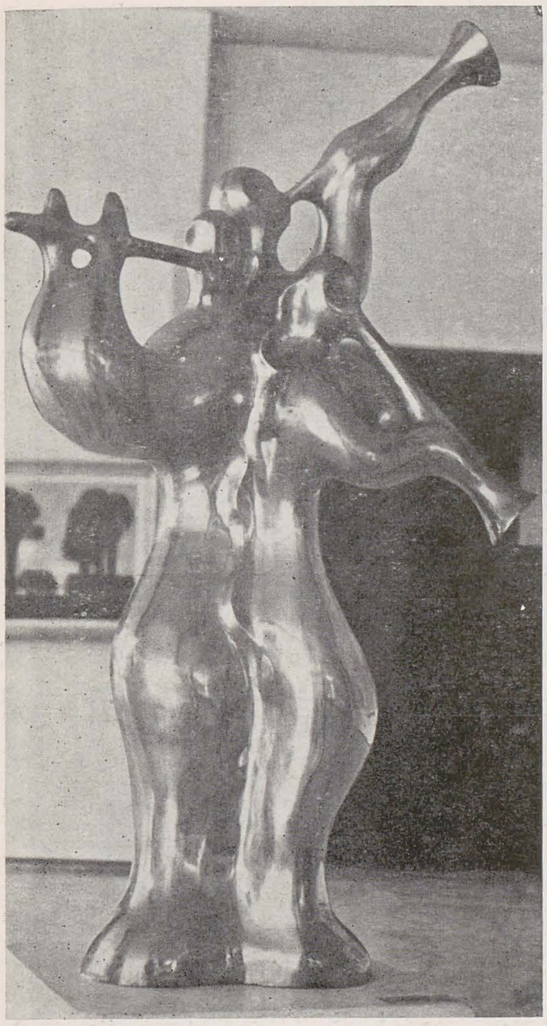
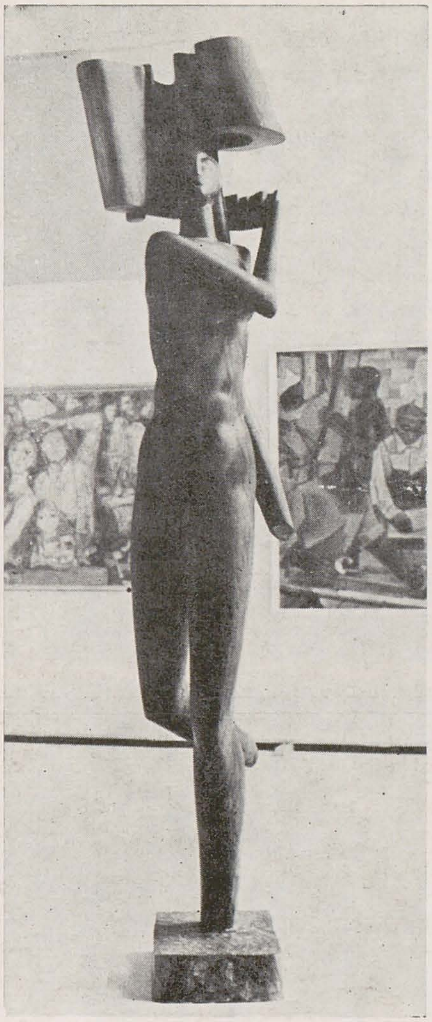


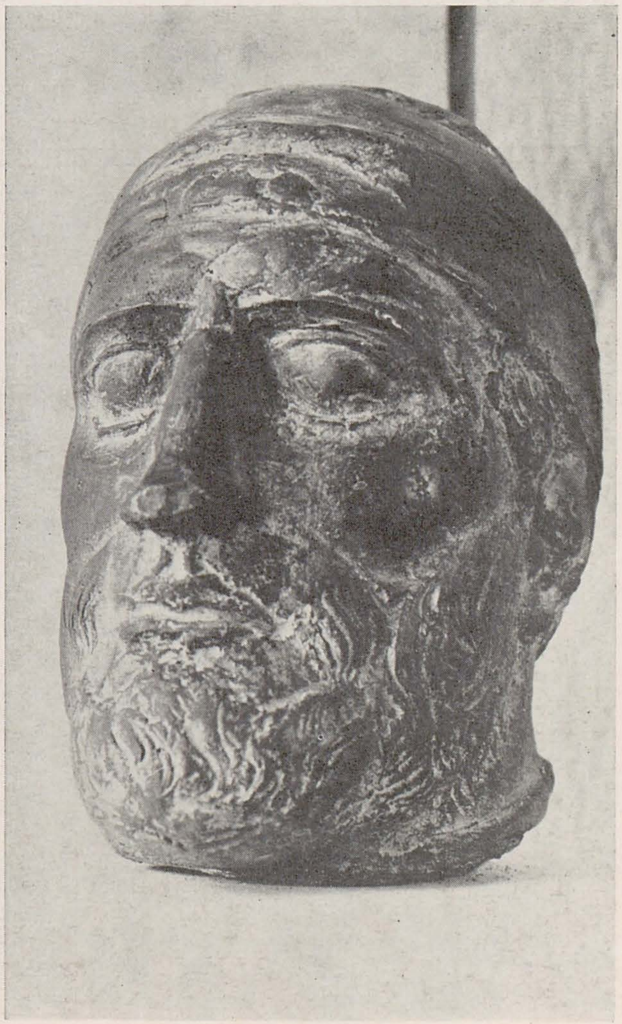
Cluj-Napoca și Iași. Mai luminos decît altă dată, grupul picturilor clujene a prilejuit reîntîlnirea cu maeștri respectați ca Aurel Ciupe, Mohi Șandor, Ion Ilea dar și cu personalități din generația de mijloc ca Paul Sima, Teodor Botiș sau cu Mircea Vremir, a cărui reapariție într-o expoziție bucureșteană a fost reținută cu interes. În general, se poate vorbi despre o încălzire a paletei pictorilor din Cluj-Napoca și despre un evantai mai larg de modalități de expresie.

Mult întinerit (decanul de vîrstă al grupului fiind de puțină vreme trecut peste cumpăna jumătății de veac), Iașii se prezintă cu o suită remarcabilă de lucrări, notabile atît prin elanul epic cît și prin voluptatea picturală. Adrian Podoleanu (ajuns se pare la o gravă împlinire), Corneliu Ionescu, Francisc Bartok, Valerian Gheorghiu, Nicolae Matyus, Dimitrie Gavrilean,

1. GEORGE APOSTU : Luptători pentru independență, ghips ; 2. SILVIA RADU : Formarea statelor feudale românești, relief ; 3. RODICA STANCA PAMFIL : Ecaterina Varga, doamna moților, bronz ; 4. IOANA KASSARGIAN : Euritmie, cîntecul biruinței, bronz ; 5. RADU AFTENIE : Victorie, lemn ; 6. ION IRIMESCU : Ocrotire, bronz ; 7. IULIA ONIȚĂ : Țărancă din Hațeg, bronz ; 8. GRIGORE MINEA : Portret, piatră ; 9. EUGEN GOCAN : Decebal, metal.





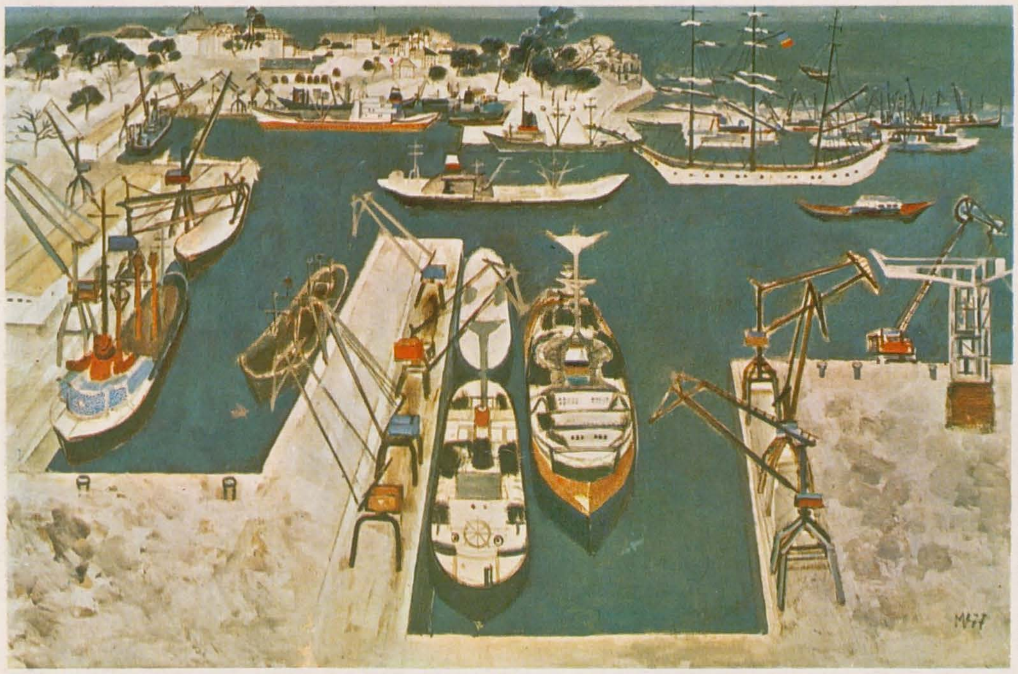
Liviu Suhar și Dan Hatmanu (cu un panou de mari dimensiuni) aduc pe simeze înțelesul temeinic al compozițiilor istorice și vibrația unor culori în care se recunoaște fiorul picturilor străvechi și tainica prezență a Buciumului lui Pallady.

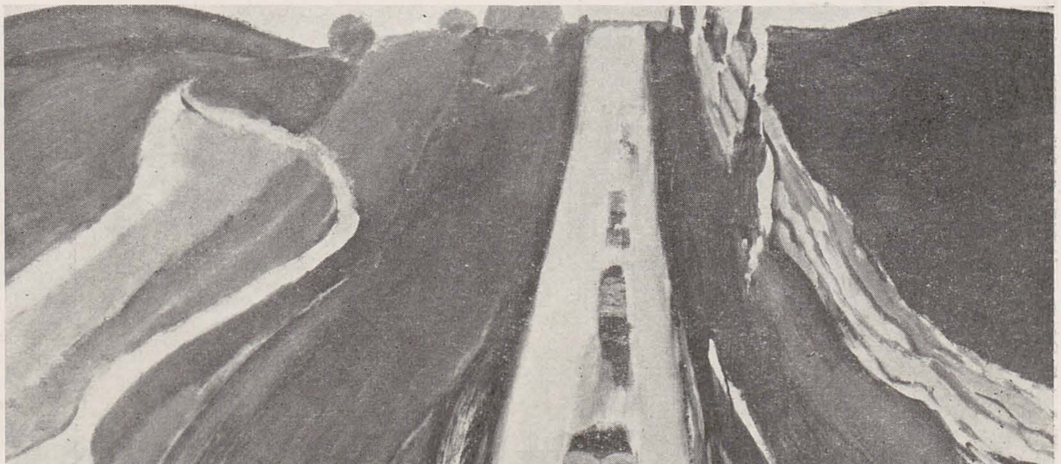
Contribuția principalelor filiale din țară ale Uniunii Artiștilor Plastici este întregită și susținută de artiști de la Baia Mare (Traian Hrișcă), Timișoara (Petru Jecza), Brașov (Alexandrina Gheție, Eftimie Modâlcă), Sibiu (Eugen Tăutu – cu două remarcabile compoziții care dovedesc că limbajul său, atît de unilateral în aparență, este apt să rostească mesajul unor chipuri istorice), Pitești (Sorin Ilfoveanu), Oradea (Rodica Stanca Pamfil ; între tinerele generații merită a fi reținut Gheorghe Iovian).

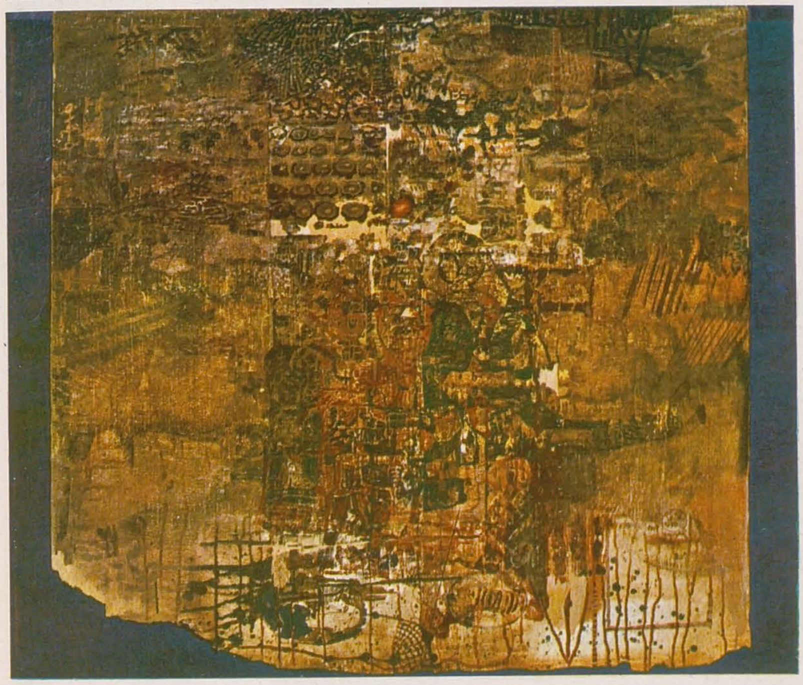
Așa cum am încercat să arătăm, expoziția fazei republicane a Festivalului „Cîntarea României" nu trebuie judecată prin valoarea izolată a unor mari personalități sau prin reușita imediat constatabilă a unor lucrări. Principalul rost, ca și succesul de durată al acestei impunătoare manifestări artistice fără precedent, se cere considerat sub semnul elanului general, pe rădăcinile adînci ale creativității întregului popor. Desigur, au fost realizate numeroase opere de autentică originalitate, multe dintre ele distinse cu premii. Nu ne propunem aici să rostim alte opțiuni sau să acordăm, fie și formal, alte distincții. Dacă ne-ar sta în putere, am acorda o singură și mare distincție expoziției, în ansamblul său, acestei admirabile încununări a șantierelor de artă plastică din toată țara.

VASILE DRĂGUȚ

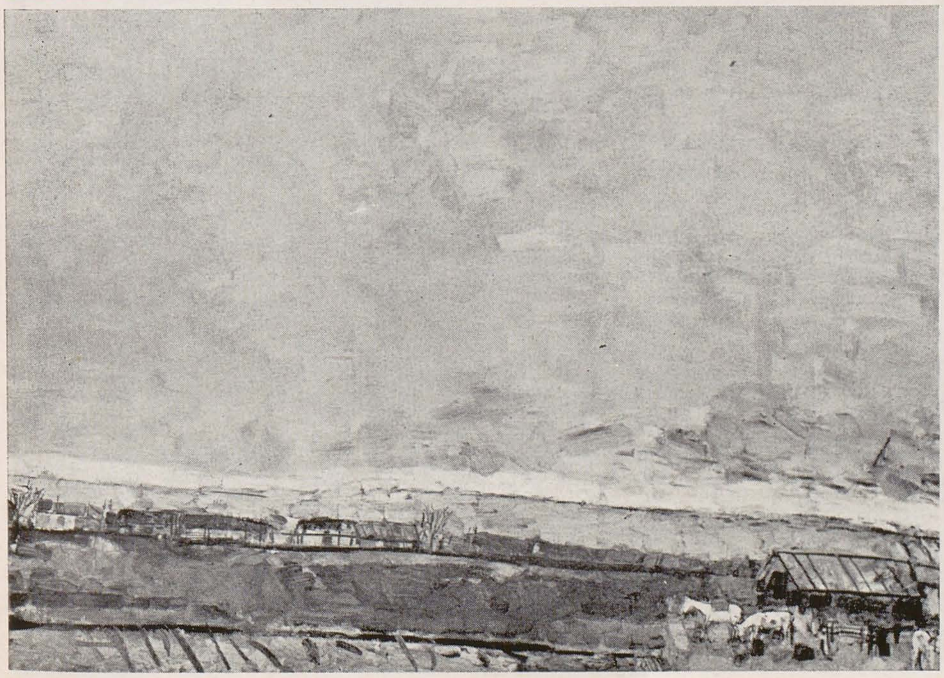
1. VIOREL MĂRGINEAN : Portul Constanța, ulei ; 2. MIRCEA POPA : Tinerețe, ulei ; 3. TRAIAN BRĂDEAN : Patria suverană, ulei ; 4. EUGEN POPA : Spre siloz, ulei ; 5. ȘTEFAN CĂLȚIA : Martie, ulei ; 6. CONSTANTIN BLENDEA : Linie de inaltă tensiune, ulei ; 7. GEORGETA NĂPĂRUȘ : Glie, ulei ; 8. MIHAI BANDAC : Mărginimea Sibiului, ulei ; 9. SORIN ILFOVEANU : Cîmpul, ulei ; 10. SEMPRONIU ICLOZAN : Mireasa, ulei.

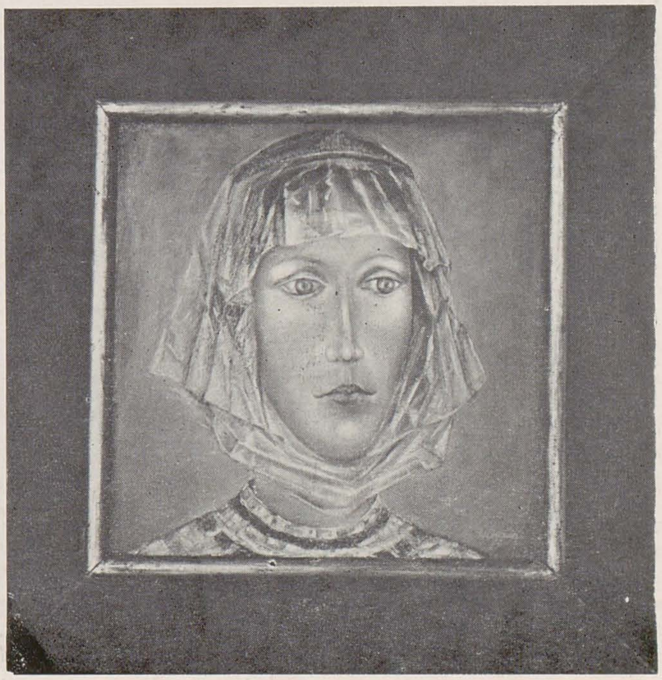






M
B77





ARTĂ GRAFICĂ

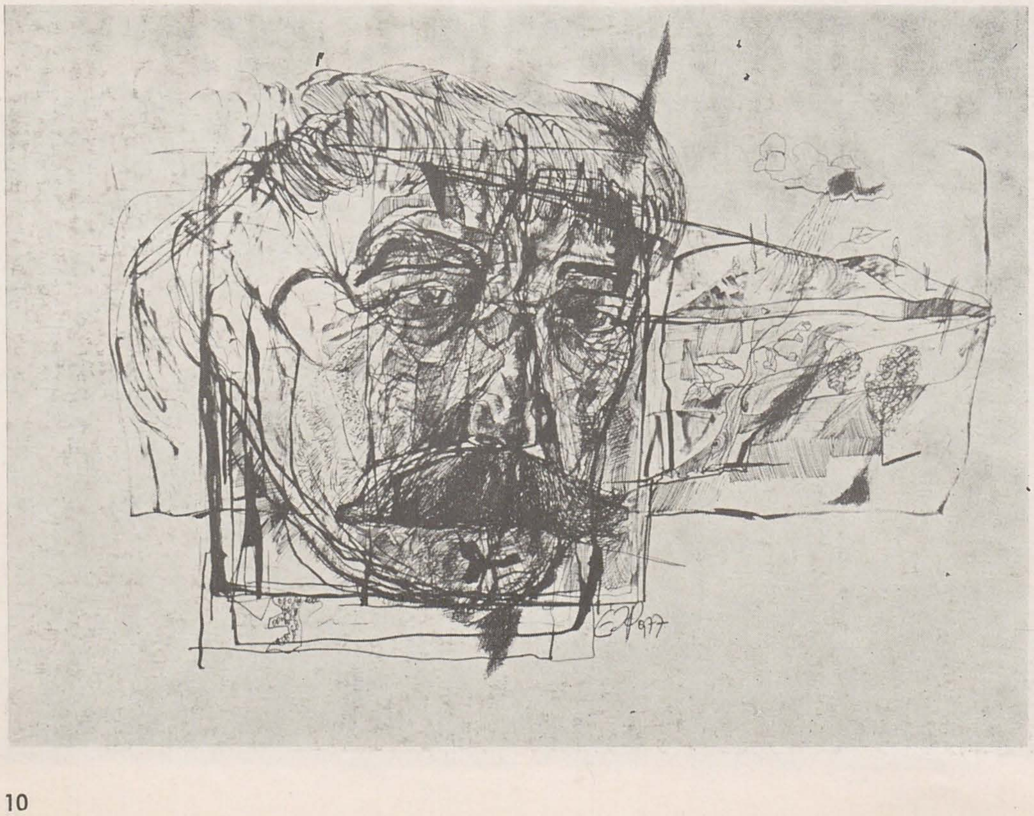
Expoziția artelor grafice de la Muzeul de artă din Cluj-Napoca, cuprinzînd 147 lucrări — gravură în cea mai mare parte, machete de afiș, desene, acuarelă — reprezintă etapa republicană a sectorului graficii, finală în care au intrat 116 artiști (zece sînt laureați ai festivalului). Componența ilustrează aria geografică în care se desfășoară activitatea de creație — de la București la Satu-Mare, Arad, Tulcea etc., antrenînd întreg frontul artistic, de la decanul de vîrstă, sibianul Hans Hermann, la reprezentanții de marcă ai tinerelor promoții ale institutelor de arte plastice. Nici componența, nici structura, nici semnificațiile expoziției nu pot fi însă înțelese fără considerarea întregului proces de creație, a profilului acțiunilor întreprinse, a manifestărilor expoziționale anterioare, cel puțin din ultimii doi-trei ani. Pentru că, unele dintre cele mai izbutite lucrări au făcut parte din anuala de grafică, din saloanele județene, din salonul de gravură de la Brașov, din expozițiile demonstrative ale afișului politic, din expoziții celebrînd centenarul independenței ori comemorînd răscoalele țărănești și multe exprimă rezultatul activității intense de documentare din tabere de creație ori al confruntării profesionale de la atelierul bucureștean de gravură. Nivelul atins de grafica contemporană românească este ilustrat de lucrări ale laureaților — Ladislau Feszt, Marcel Chirnoagă, Ion Panaitescu, Paul Erdös, Napoleon Zamfir, de exemplu, dar nu numai de acestea. Ținuta unor facturi stilistice neconfundabile, caracteristice pentru artiști precum Corina Beiu Angheluță, Friedrich Bömches, Deák Francisc, Tiberiu Nicorescu, Vasile Pintea sau pentru mai tinerii Nistor Coita, Ioachim Nica, Sergiu Dinculescu, Adrian Dumitrache, Ștefan Anastasiu etc., etc., contribuie efectiv la calitatea expresivității ansamblului expozițional. În același timp, nivelul graficii noastre este constant confirmat pe plan mondial (semnificative fiind în acest sens și recente rezultate obținute la confruntări internaționale : admiterea unei xilogravuri de Ethel Lucaci Băiaș la pretențioasa Quadrienală de gravură de la San Francisco și decernarea unuia din marile premii ale Bienalei de grafică vieneză, de la Albertina Museum, artistului român Ion Stendl, pentru seria de cinci desene expuse). Într-un asemenea sistem de referințe, nota specifică a selecției din finala festivalului „Cîntarea României" este dată de angajarea declarată a imaginii, de participarea directă a artelor grafice la susținerea unui program educativ, patriotic, militant, printr-un sporit interes al creatorului față de conținuturile de comunicat și deopotrivă față de accesibilitatea mijloacelor de expresie care nu exclude, dimpotrivă, implică și impune preocuparea permanentă pentru calitatea profesională și modernă a acestor mijloace. Demonstrația remarcabilă pe care o realizează frontul artistic al profesioniștilor — ne referim deopotrivă la celelalte domenii ale artelor figurative și aplicate, inclusiv la scenografia de teatru, de film, la grafica de carte, spectacolele festivalului, distincțiile obținute, salonul bucureștean al cărții fiind în această privință principalii martori ai calității — exprimă cu convingere rolul pe care artistul îl are în cetate. Iar bilanțul creației și laurii festivalului trebuie să însemne un îndemn, un angajament, o premisă a dezvoltării viitoare.

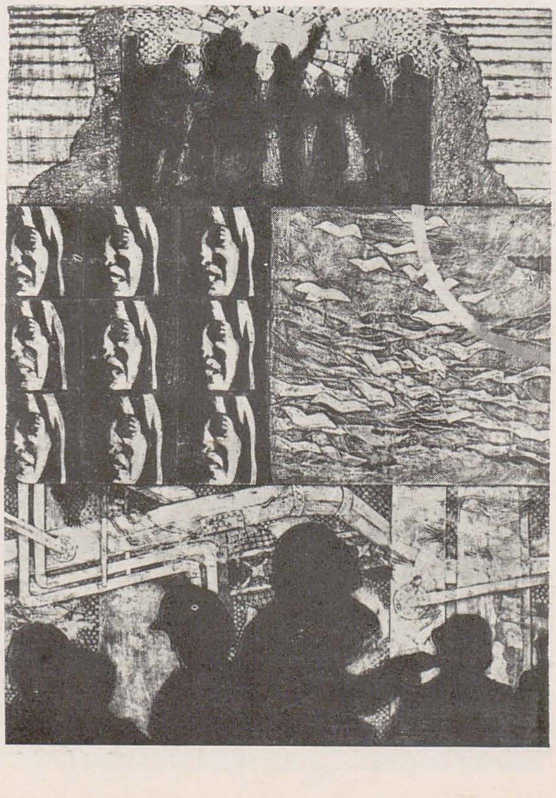
HORIA HORȘIA

---

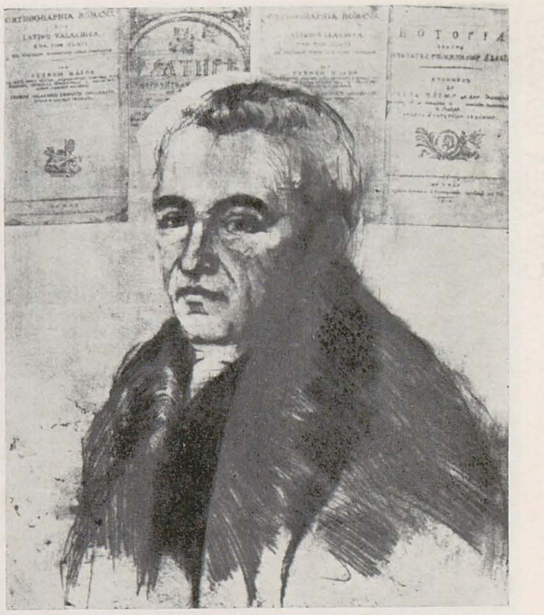
pag. 10–11
1. PAUL ERDÖS : Sufletul satului, tuș ; 2. FESZT LADISLAU : Bucuria zilelor de azi, colografie ; 3. NISTOR COITA : Transilvania 1848, gravură metal ; 4. SONIA BARCIANU PETRAȘCU : Petru Maior, gravură metal ; 5. GABRIEL KAZINCZY : Victorie, gravură metal ; 6. ALMA RUSESCU : Delegația satului Galțiu la Adunarea de la Alba Iulia, ciclul 1 Decembrie 1918, desen ; 7. SIMONA RUNCAN : Constantin Brâncoveanu, gravură metal ; 8. MARCEL CHIRNOAGĂ : Descălecătorul, gravură.

pag. 12–13
1. ILEANA MICODIN : Document 1877 II, tehnică mixtă ; 2. ALA JALEA POPA : Aripile independenței, gravură ; 3. CORNELIA DANEȚ : Capitulare, pointe sèche ; 4. VASILE PAULOVICS : Atacul!, tuș ; 5. ANAMARIA ANDRONESCU : Rahova, gravură ; 6. TIBERIU NICORESCU : Independența I, gravură metal ; 7. SUZANA FINTÎNARU : Pro patria II, xilogravură ; 8. IOAN HORVATH BUGNARIU : Sărbătoare, tehnică mixtă ; 9. MARIA DUMBRAVĂ : Plai românesc, tuș ; 10. HILDEGARD KLEPPER : Cîntec pămîntului, gravură metal ; 11. VASILE PINTEA : Jertfe, gravură metal.



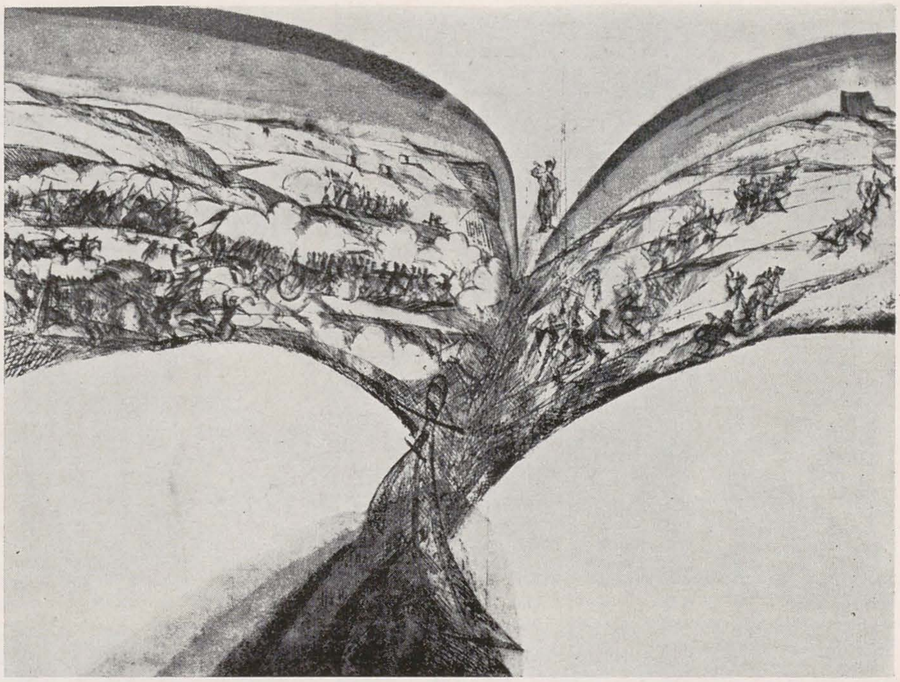


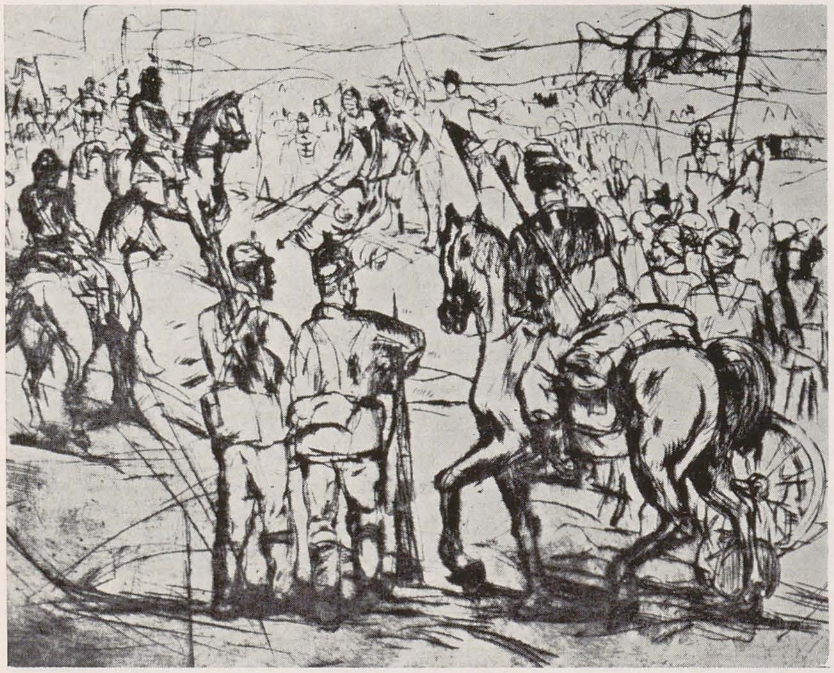
TRANSILVANIA
MAIU.1848.

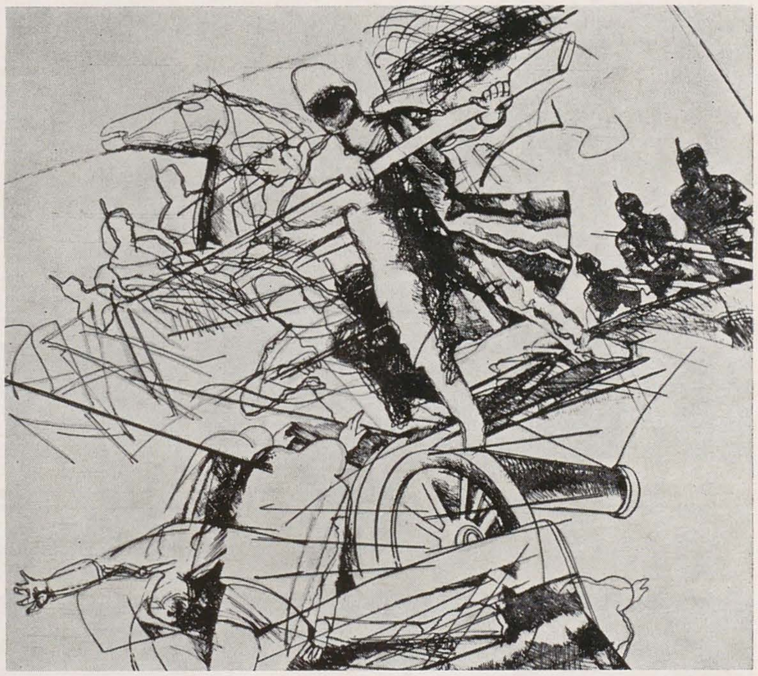


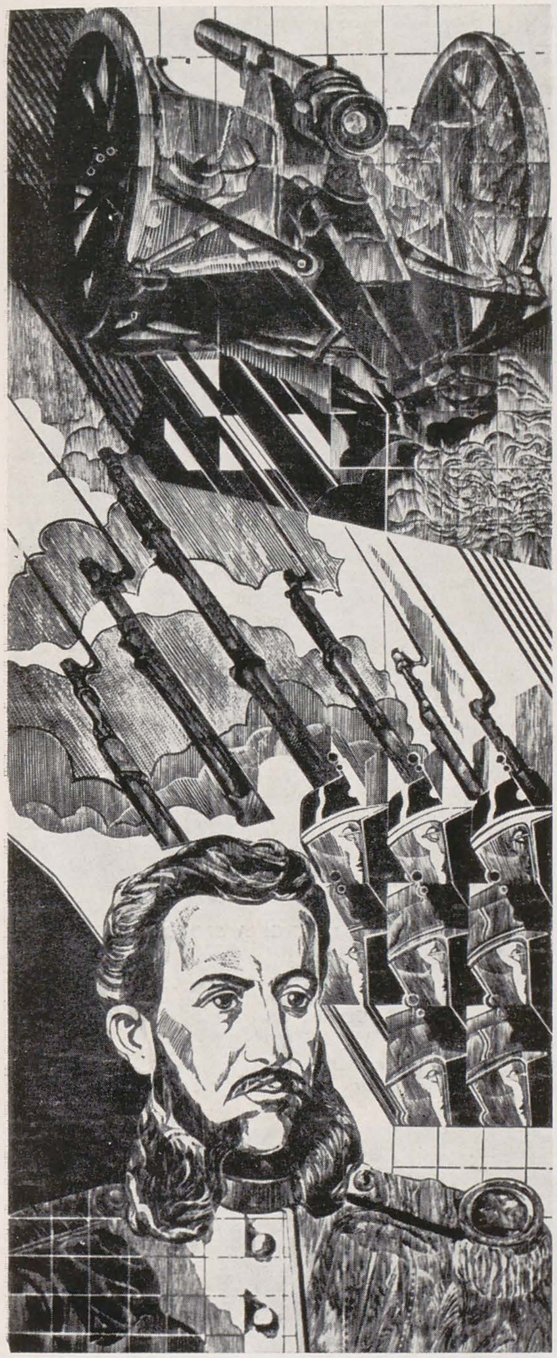
GALTIU.
Trăiască unirea
şi ROMANIA MARE

CONSTANTIN VODA BRANCOVEANU







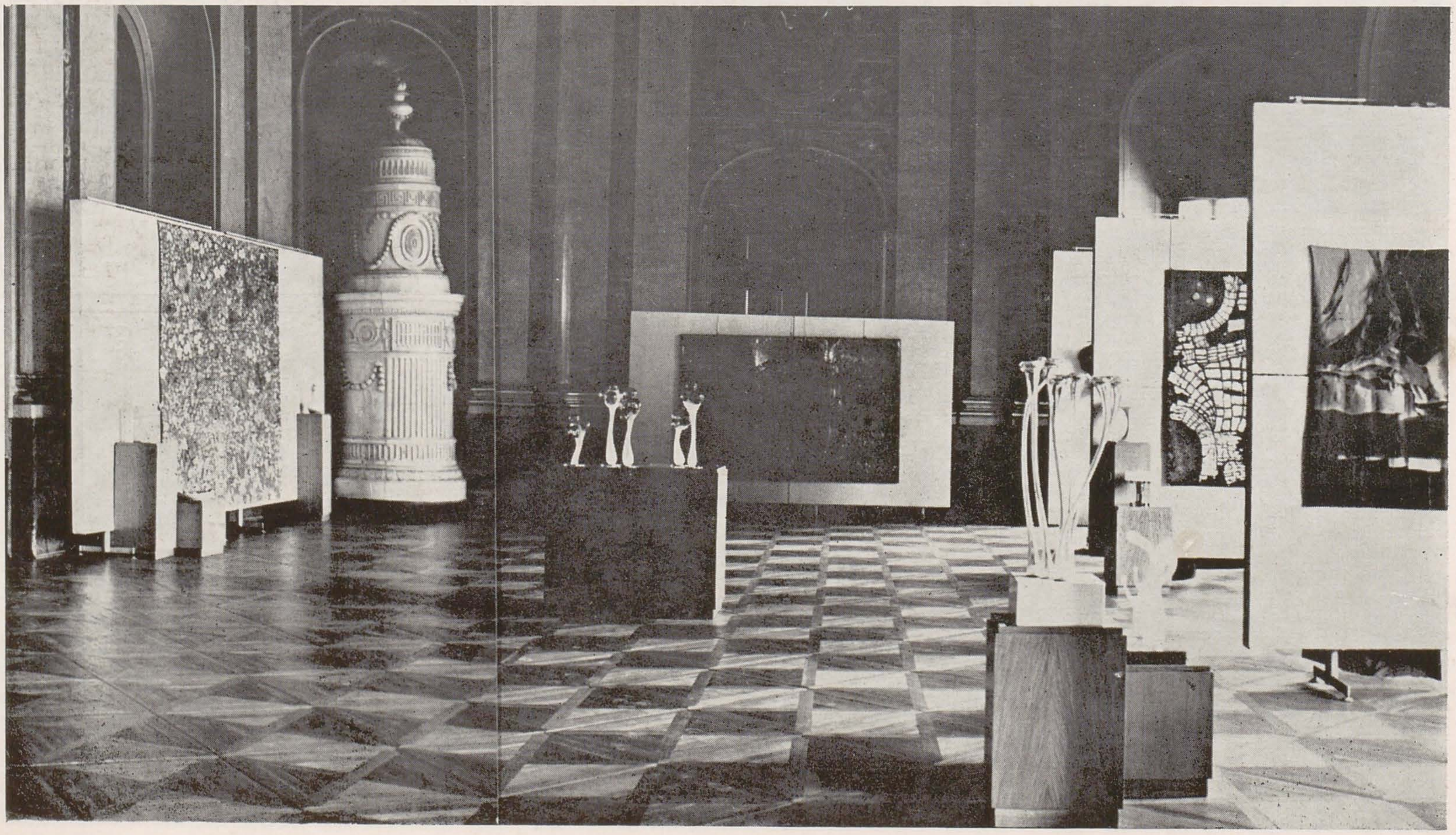


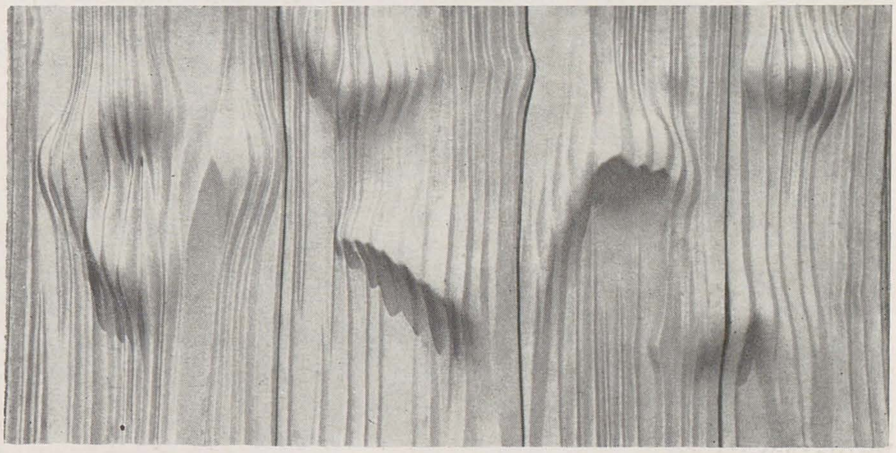
ARTĂ DECORATIVĂ

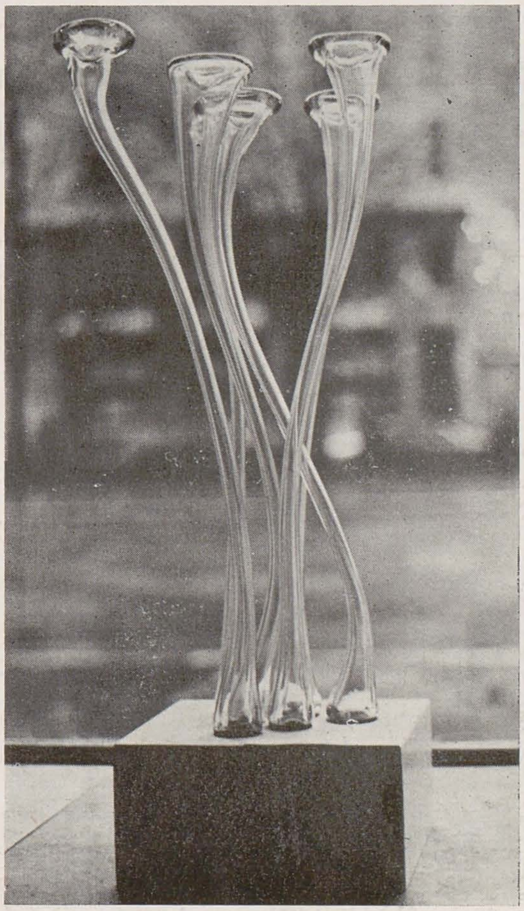
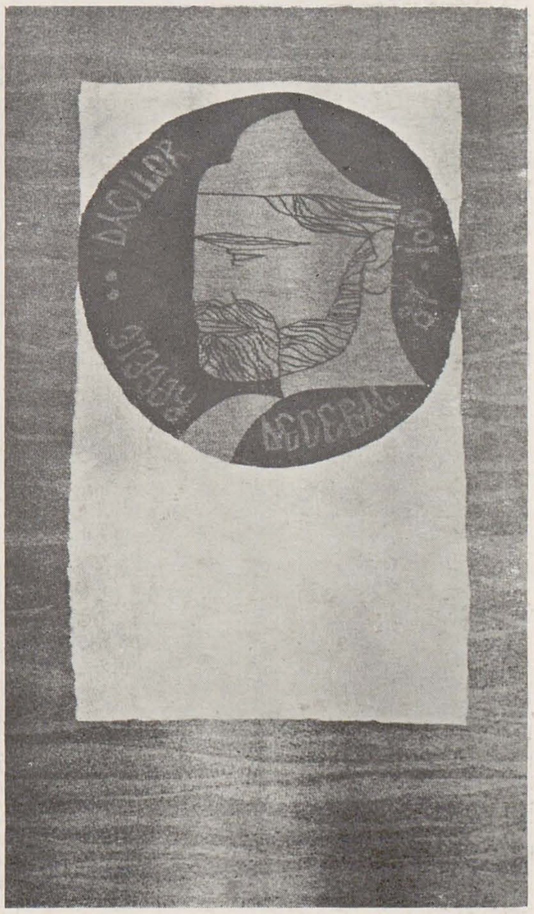
Rezultînd din succesivele selecții ale programului și ale regulamentului festivalului, colecția de artă decorativă a etapei republicane a dispus, pentru expunere, de somptuozitatea palatului baroc orădean al Muzeului Țării Crișurilor. Expunerea a putut fi astfel muzeistic concepută (obiectul scos din sistemul de relații al spațiului propriu funcționării sale sociale și introdus într-un nou sistem). Marile tapiserii, imprimeurile artistice, obiectele decorative din sticlă și ceramică, bijuteriile, chiar propunerile de prototip destinat multiplicării industriale nu s-au aflat în „concurență" cu decorația de interior a arhitecturii. Dimpotrivă, o inteligentă repartiție aerisită a spațiilor și implantare a panourilor a permis stabilirea unor relații noi interstilistice, modernitatea obiectelor și calitatea lor de a imprima notă personală unei ambianțe constituite fiind deliberat valorificate. (Un prim rezultat: forurile culturale ale județului și municipiului și-au manifestat interesul pentru posibilitatea intrării în patrimoniul local, cu destinații diferite, între care și dezvoltarea colecției muzeale de arte decorative, a unui număr cît mai mare al lucrărilor expuse.)
Dacă nu absolut reprezentativă, selecția, semnificativă pentru stadiul actual al artelor noastre decorative, subliniază problematica dezbaterilor privind unicitatea obiectului de artă și importanța lui în procesul de multiplicare a prototipurilor. Utilitatea socială a artelor decorative și a artelor aplicate este demonstrată, demonstrație cu atît mai valoroasă cu cît ea se reflectă într-un program socialist de educare civică și patriotică. În această direcție, pledoaria este realizată în primul rînd de tapiserie, nu atît prin obiectul textil și extensia lui în proces artistic (să amintim de semnificațiile sociale ale unor acțiuni inițiate în trecutul apropiat de Ana Lupaș), cît prin obiectul bidimensional tradițional, de proporții și de concepție monumentală, destinat spațiilor sociale apte să reflecte conținuturi de gravitatea evocării marilor figuri istorice, trecutului de luptă al poporului, idealului de libertate ori afirmării unor idei ale construcției socialiste (în facturi stilistice diferite, proprii unor personalități cum sînt: Elena Haschke Marinescu, Anna Tamaș, Lucrezia Pacea, Teodora Moisescu Stendl, Ion Stendl, Maria Mihalache Blendea, Constantin Blendea, Carmen Groza, Cornelia Ionescu Drăgușin ș.a., majoritatea lucrărilor fiind cunoscute din anterioare manifestări expoziționale). Aceluiași sector i s-ar putea asocia, la recepție, datorită funcției decorative promovate în expoziție, și imprimeul artistic manual, reprezentat prin cîteva lucrări de calitate, semnate Rodica Vincenz, Ruth Prato, Ecaterina Teodorescu Humă, Mimi Racea, artiști cunoscuți prin creațiile lor și prin nivelul ridicat al acestora.
Luînd în considerare modul în care se reflectă domeniile, sectoarele, ramurile artelor decorative, se poate aprecia contribuția de calitate a unora dintre ele la compunerea ansamblului expozițional, tocmai prin ceea ce este caracteristic evoluției actuale din viața noastră artistică. Ceramica reafirmă dezvoltarea în direcția sculptural-monumentală (Costel Badea), raportul cu arhitectura (panoul prezentat de Imola Jakabos Olszefski), picturalitatea expresiei (Cecilia Storck Botez) ca și preocuparea pentru unicitatea obiectului decorativ (formele și vasele din gresie ale lui Radu Tănăsescu) și pentru prototip (ansamblul de elemente utilitare create de Elena Tulcan). Destul de „rezumativă", sticla se remarcă deopotrivă prin calitatea formelor și a expresivității materialului (Ion Cadar, Maricel Brici, Dionisie Popa, Dan Băncilă). O mențiune specială trebuie acordată bijuteriei, premiul obținut de Marin Minea State ilustrînd, în general, aprecierea pe care cursul ascendent al bijuteriei contemporane românești îl înregistrează. Dacă reținem, de asemenea, alături de lucrările Elenei Tulcan, prototipurile lui Șerban Popa, Florian Dumitriu și mobilierul expus de Constantin Marinescu, realizăm tabloul de ansamblu al preocupărilor principale din sectorul artelor decorative, expoziția republicană înscriindu-se organic în programul festivalului și, în același timp, în programul general al decoratorilor, de unde concordanța între preocupările constante ale creatorului, ale colectivității artistice și obiectivele actuale ale procesului de educare patriotică prin artă.

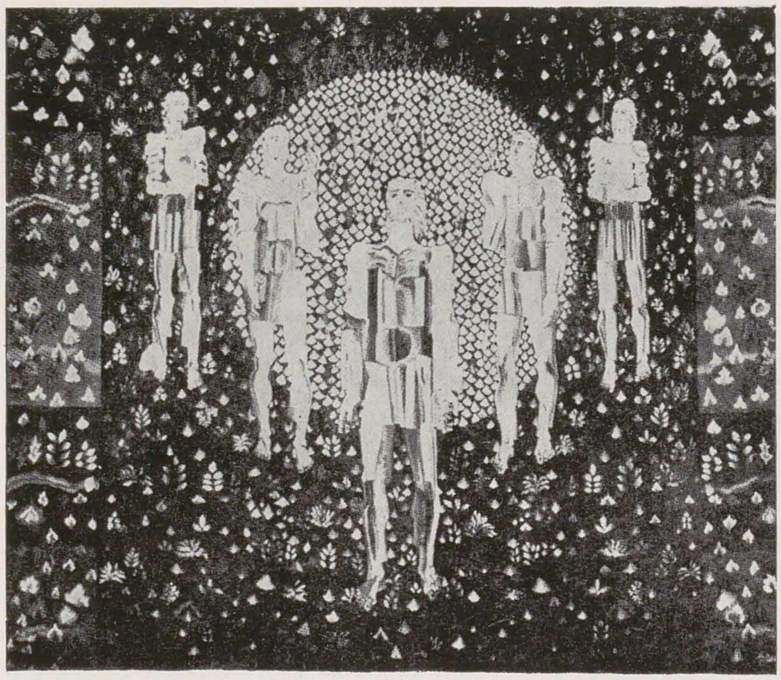
HORIA HORȘIA

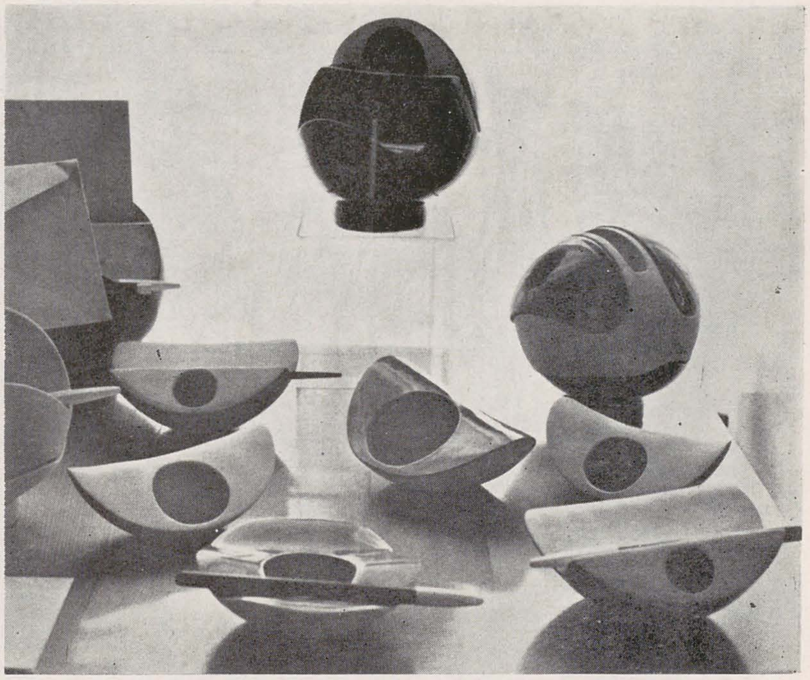
pag. 14–17
1. Vedere de ansamblu; 2. ELENA HASCHKE MARINESCU: Omagiu, obiect textil; 3. CELA NEAMȚU GRIGORAȘ: Hrisov, tapiserie; 4. IMOLA JAKABOS OLSZEFSKY: Ecou, panou decorativ, porțelan; 5. LUCREZIA PACEA: Primăvara, tapiserie; 6. DIONISIE POPA: Germinație, sticlă; 7. NICOLAE BĂLAJ: Decebal, tapiserie; 8. MARIA MIHALACHE BLENDEA, CONSTANTIN BLENDEA: Oamenii pămîntului, omagiu 1907, tapiserie; 9. ELENA TULCAN: Elemente utilitare, faianță; 10. NICOLAE MOLDOVEANU, FLORIN CIOCÂLTEU, MARIN MINEA STATE: Bijuterii; 11. CECILIA STORCK BOTEZ: Panou decorativ, ceramică glazuri colorate; 12. CONSTANTIN MARINESCU: Mobilier living (fotolii), poliuretan, P.C.V.; 13. FLORIAN DUMITRIU: Lămpi; 14. CORNELIA IONESCU DRĂGUȘIN: Tovarășul Nicolae Ceaușescu și tineretul, tapiserie; 15. COSTEL BADEA: Memoria timpului, faianță glazuri mate; 16. RADU TĂNĂSESCU: Vas decorativ, gresie; 17. ANNA TAMAȘ: Independența, tapiserie; 18. CARMEN GROZA: Tinerețe, tapiserie; 19. ILEANA BALOTĂ: Omagiu, tapiserie.

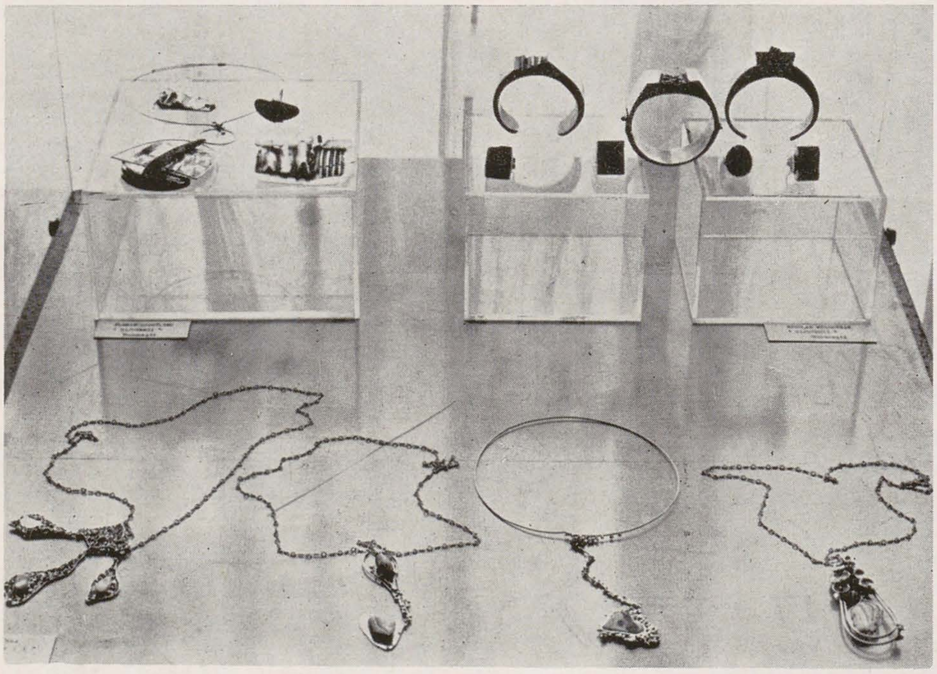


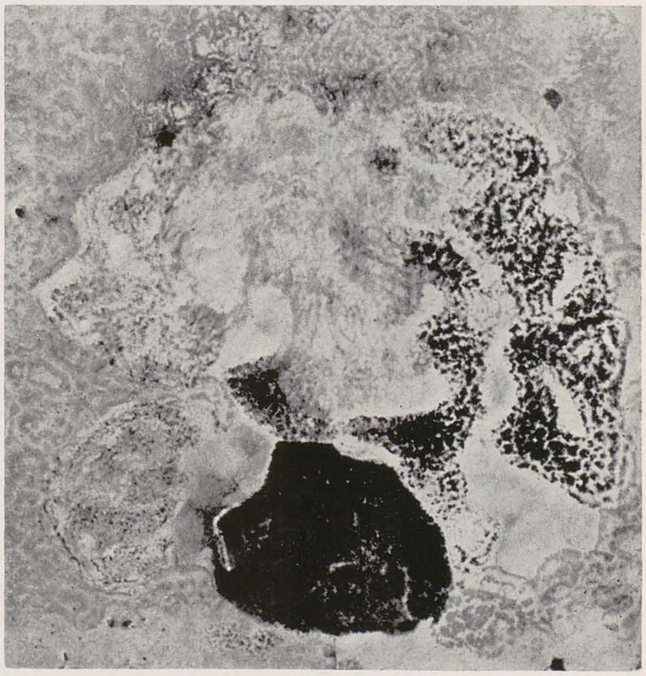


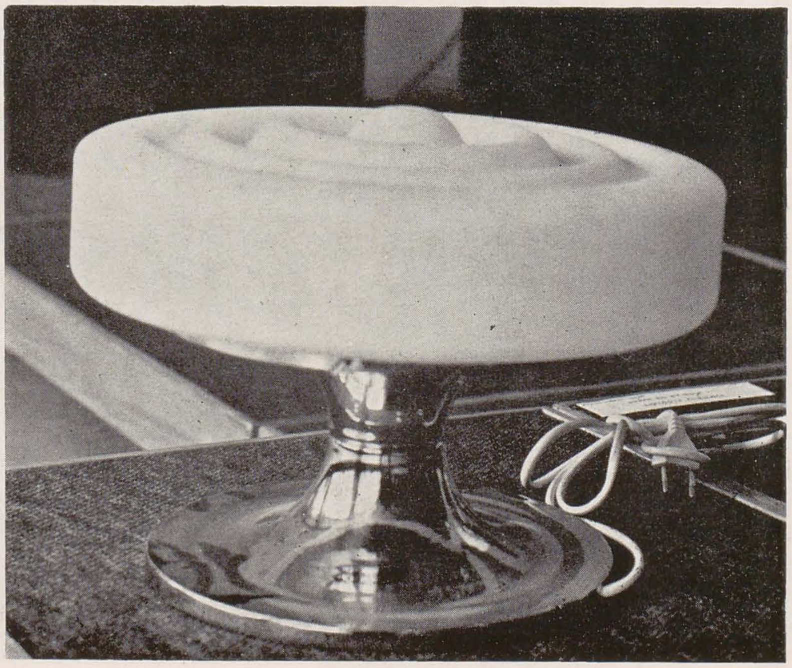





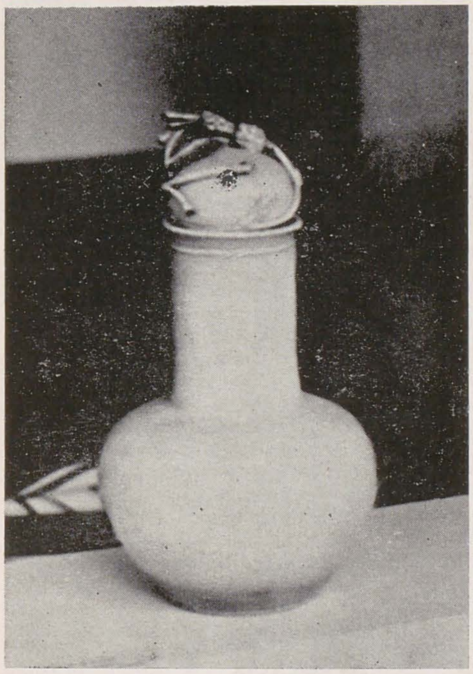


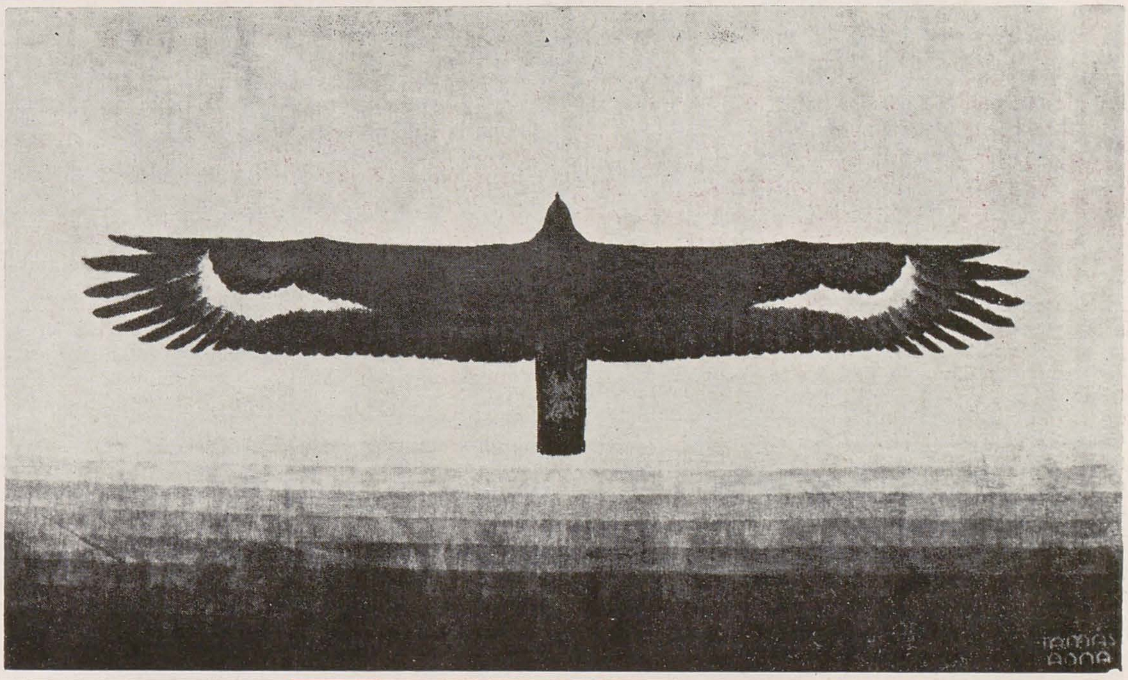


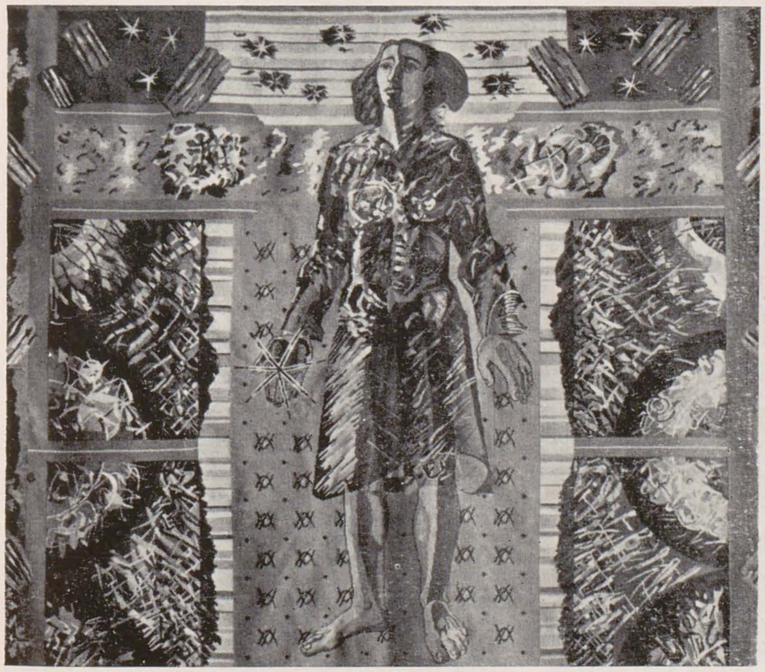


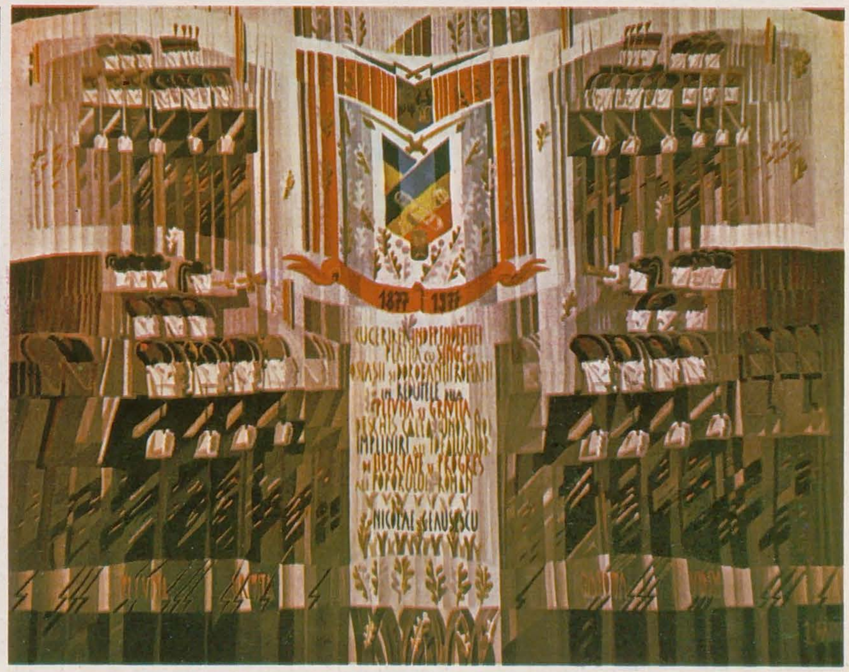


CENTENARUL
INDEPENDENTEI
1877-1977









ARTĂ POPULARĂ – PREMIUL I : Sinica Toma, Maria Pătru, Anuța Pop a Osului, Caliopia Chițu, Varvara Zimvel, Anica Iacov, Maria Bulai, Victor Vicșoreanu, Mariana Birlea, Mihai Iuga, Șandor Szabo, Nicolae Rugea, Vasile Frunzete, Petre Palatca ; PREMIUL II : Leonte Dimitrie, Maria Jebeleanu, Klara Szabo, Cecilia Davițoiu, Bica Mândru, Ileana Stan Airinei, Nicoleta Neamtu, Maria Hanzu, Maria Ungureanu, Cornelia Nicolau, Tănase Nica, Aurelia Ogrezeanu, Teodor Faur, Constantin Badi, Dan Gherasimescu, Nicoară Botea, Constantin Bănacu, Olga Iacob, Ion Fărcaș, Nicolae Suciu, Traian Ciucurescu, Nicolae Cernat ; PREMIUL III : Zoița Boier, Ileana Stan Airinei, Aurica Brîndușa, Ileana Sendreni, Alexandrina Mioc, Floarea Facere, Maria Grapini, Florea Catană, Maria Pipas, Alexandrina Ștergar, Silvia Mărgineanu, Elena Ibrian, Sofia Anculescu, Maria Spiridon, Ana Avramescu, Emilia Trocan, Elena Găinaru, Elena Lunguleac, Finuca Pop, Elena Nicoară, Paraschiva Vesa, Gizella Gergely, Dumitru Șchiopu, Teodor Nica, Bela Nagy, Gheorghe Laza, Mircea Todea, Terente Mihailovici, Florica Grancea, Valeria Sofonea, Constantin Mihalcea, Delia Suciu, Angela Lăcătuș, Nicolae Vrînceanu ; PREMIUL IV : Dragoș Bolohan, Elena Lăpădătescu, Gheorghița Măleanu, Floarea Buburuzan, Magdalena Petre, Tiberiu Cercel, Niță Cristea, Elena Mocanu, Ana Ghionea, Berta Szekely. Adela Petre, Lajos Jozsa, Aurel Golea, Nicodim Borza, Costan Costea, Margareta Bogossy, Nicolae Breabin

CÎNTAREA ROMÂNIEI

ARTĂ POPULARĂ

Există un destin al formulelor sintetice, născute de-a lungul anilor și schimbîndu-și uneori surprinzător înțelesul. Ceea ce istorici și cercetători ai trecutului au numit, uimiți de puterea unui neam și de trăinicia rosturilor sale pe pămîntul strămoșesc, „o enigmă și un miracol", în formularea primelor decenii ale secolului al XX-lea, s-a transformat și și-a îmbogățit sensurile în anii plini ai împlinirilor noastre. Se vorbește și azi de „miracolul românesc" apărut și consolidat pe fundalul istoriei contemporane a lumii, închizînd în această formulă tot ce s-a înfăptuit pe plan social și național, ca și pe cel economic și cultural, între fruntariile unei țări străvechi dar dovedind atîta tinerețe și fantezie creatoare.

În țara care a lichidat analfabetismul și care azi proiectează și construiește cele mai complicate mașini și unelte ale lumii moderne, în această țară a unuia din cele mai înalte ritmuri industriale de pe glob, trecînd de la statutul de țară agrară la cel de țară industrială modernă, aici la Carpați, Dunăre și Marea Neagră, aici mai trăiește și pulsează mereu vie, o splendidă artă populară. Creația artistică a maselor populare românești din ultimul sfert al veacului al douăzecilea este parte integrantă a „miracolului românesc", dovedind lumii că uzinele uriașe, ogoarele lucrate de mașinile agricole fabricate în România, tot ce s-a produs și se produce de către un popor dinamic prin excelență nu au ofilit imensul buchet al artei populare cu strălucirea culorilor ei, cu sunetele și miresmele pădurilor și cîmpiilor. Festivalul național „Cîntarea României" a fost tocmai prilejul și dovada neistovitei afirmări a creației populare, a înfloririi artei populare în condițiile industrializării masive și rapide, a trecerii unei țări întregi pe coordonatele devenirii moderne sub semnul socialismului.

Sociologii, istoricii culturii vor defini probabil dimensiunile economice și culturale ale „miracolului românesc" în ansamblul său, noi încercînd aici să aducem doar mărturia persistenței și dezvoltării artei populare românești, a culorilor sale, așa cum le-am putut vedea în atîtea expoziții județene și interjudețene, din primăvara anului 1977, și așa cum au fost strînse în marea expoziție republicană din sala de marmură a Casei Scînteii, în iunie 1977, rezultat al grandioasei întreceri, la scară națională, desfășurată sub semnul festivalului și închinată celei de a o suta aniversări a independenței.

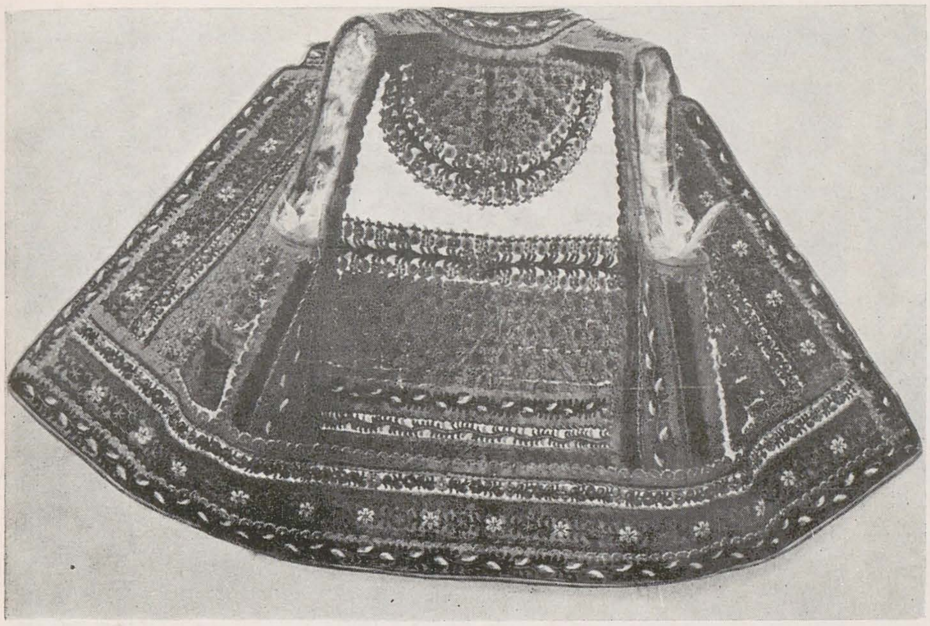
Una din semnificațiile cele mai profunde, atît ale concursului cît și ale expoziției republicane, este sublinierea faptului că arta populară nu este operă anonimă, ci lucru făcut de mîinile iscusite ale cutărui bărbat sau cutărei femei, trăind într-un anume loc, și, mai ales, făcut acum, în zilele noastre, mai precis, de la 1 ianuarie 1976 încoace, cum precizează regulamentul festivalului. Identificarea autorilor acestor opere de mare frumusețe indică, în cuprinsul expoziției, existența a sute de creatori populari, din toate provinciile istorice ale țării, selectați din alte cîteva mii, cifre ce dau imaginea, pe lîngă cea a efortului organizatoric remarcabil, a amplorii acestui fenomen contemporan al spiritualității românești. Este, într-un fel, expresia plastică convingătoare a democratismului culturii noastre de azi, a relațiilor fertile și reciproce stabilite între democrația socialistă și cultura spirituală, implicînd totodată și recunoașterea „profesionalității" individuale a acestor creatori. Fiecare din cei prezenți la marea întrecere au adus, în obiectele de artă populară lucrate de ei, zestrea neistovitei tradiții de artă a poporului nostru, odată cu interpretarea și măiestria tehnică a fiecăruia din ei. Este marea taină a creației populare de a putea recunoaște cu ușurință că această cămașă sau acest ulcior este din Vrancea sau din Zarand, și în același timp de a recunoaște individualitatea unuia sau altuia dintre creatori, nici una din miile de cămăși și nici unul din miile de ulcioare nerepetîndu-se aidoma. Iar tehnica desăvîrșită, rezultat al unei lungi decantări în timp, cu care sînt lucrate aceste opere de artă, întărește ideea – promovată consecvent și susținută de etnografi specializați, și în cadrul cooperației meșteșugărești, una din cele mai puternice organizații producătoare – „profesionalității" acestor țesătoare, olari, cioplitori în lemn, cojocari, a căror seriozitate și cunoaștere perfectă a tuturor detaliilor de meserie este atît de departe de interpretarea „diletantistă" a artei. În operele lor sînt implicate în măsură egală viața și arta unui popor străvechi, reprezentînd o puternică entitate spirituală colectivă, dar exprimată prin forța talentului individual al fiecăruia din acești țărani sau meșteșugari ce nu creează opere de artă pentru simpla lor delectare, ci ca rezultat al unei concepții de viață atotcuprinzătoare în care munca și arta sînt indisolubil împletite.

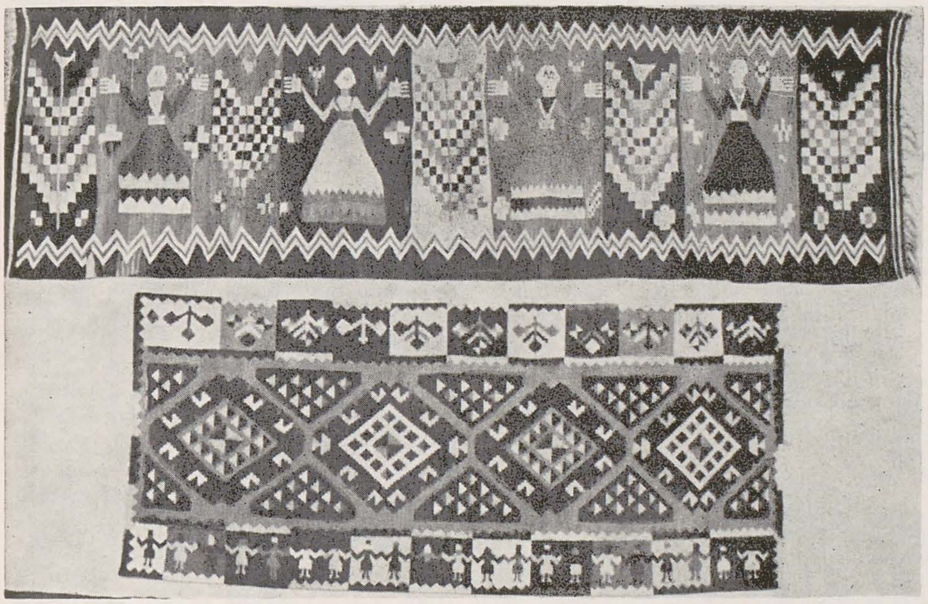
De aceea premiile acordate încununează opera unor artiști autentici, fie că este vorba de autorul unui fluier sau de autoarea unei cergi. Costumul femeiesc din Apa Sărată din Muscel sau cel din Jebel din Banat se încadrează, prin componența lor, prin croiala pieselor, prin ornamentica și cromatica lor, în strălucita tradiție a artei românești din aceste vechi ținuturi ale țării, dar ele sînt opera unor artiste pe care le știm foarte bine, care au trudit luni de zile, țesînd, croind, cusînd, și care se numesc Maria Pătru, cooperatoare la „Marama musceleană", și Maria Jebeleanu, cooperatoare la „Arta bănățeană". Tot așa scoarța de Romanați este țesută de Caliopia Chițu din Caracal, o maramă este lucrată de Anica Iacov din Mînzălești-Buzău, costumul bărbătesc dobrogean a fost țesut și ornamentat de către Zoița Boier din Tulcea, pieptarul bărbătesc a fost lucrat de meșterul cojocar Constantin Banacu din Vîlcea, costumul femeiesc săsesc este opera Mariei Toth din Livezile-Năsăud, frumosul ștergar cu personaje a fost țesut de Cornelia Nicolau din Buzău, bîtele au fost cioplite de Dan Gherasimescu din Valea Danului-Argeș, dulăpiorul de lemn a fost crestat de Mariana Bîrlea din Hunedoara, o compoziție pe sticlă a fost pictată de Vasile Frunzete din Rășinari-Sibiu, străchini și talere au fost modelate de Aurelia Ogrezeanu și Victor Vicșoreanu din Hurez și de Dumitru Șchiopu din Vlădești-Vîlcea, după cum oale mari negre au fost lucrate de Teodor Nica din Poiana Deleni-Iași, cana de metal a fost făurită de Petre Palatea din Brașov, covorul din Galați a fost țesut de Bica Mândru din Galați, șirul acestor artiști neputînd fi nici pe departe redat în paginile noastre. Cele cîteva exemple alese au doar rostul de a fixa și de a personaliza opera acestor creatori, prezenți de atîtea ori în concursurile și în sălile de expoziție și prea adeseori înglobați în tăcerea anonimă a producției de „artă populară", privită ca o categorie generală, topind laolaltă nume și oameni care trăiesc și muncesc, fac opere de artă în sate și orașe din România anului 1977. O Românie a cărei istorie și geografie le citim atît de limpede în cusăturile cămășilor din Suceava, în broderia pieptarelor din Făgăraș, în crestăturile tiparelor de caș din Vrancea, în alesăturile chilimelor din Dolj, în cergile mițoase din Năsăud și, mai presus de orice, le înțelegem și le simțim în culorile potolite ale Moldovei și Maramureșului, în roșul înfocat al Munților Apuseni și în vinătul Bihorului și Aradului, în aurul Banatului, în verdele și vișiniul Olteniei, în negrul și roșul Munteniei, în albastrul delicat al Dobrogei, toate la un loc venind de demult și alcătuind chipul iubit al patriei întruchipat cu putere și mîndrie în arta populară, dimensiune perenă a României.

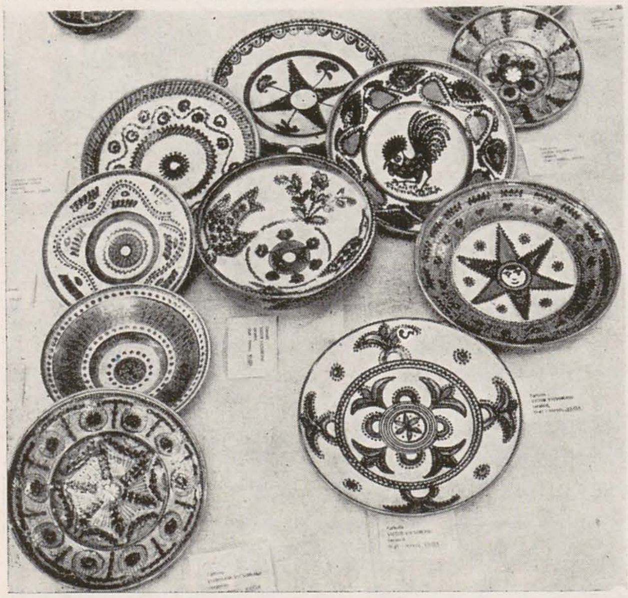
PAUL PETRESCU

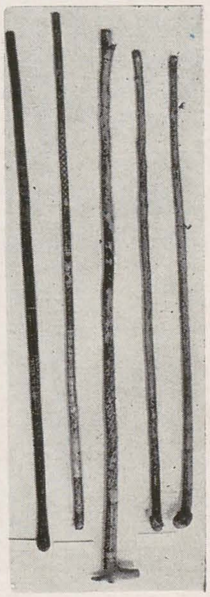
---

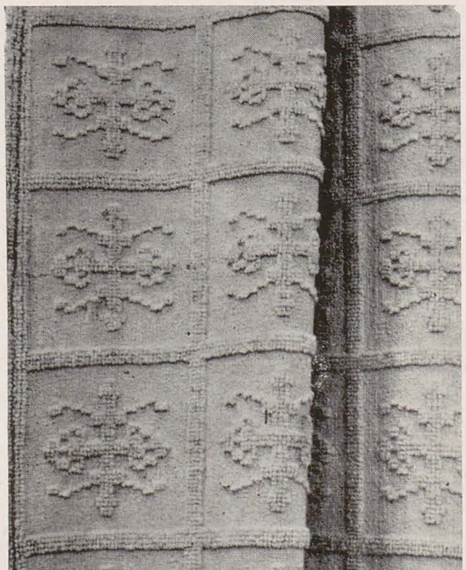
pag. 19–20
1. MIHAI IUGA (Săliștea, Maramureș) : Pieptar ; 2. FLORICA GRANCEA (Avrig, Sibiu) : Pieptar de Avrig ; 3. BICA MÂNDRU (Școala populară de artă, Galați) : Păretar, Hora Unirii ; MARIA PIPAȘ (Școala populară de artă, Cîmpulung pe Tisa, Maramureș) : Covor maramureșean ; 4. CORNELIA NICOLAU (Școala populară de artă, Buzău) : Ștergar ; 5. ELENA LĂPĂDĂTESCU (Cooperativa Arta casnică, Tismana, Gorj) : Costum femeiesc de Gorj ; 6. MARIA PĂTRU (Cooperativa Marama musceleană, Apa Sărată, Argeș) : Costum femeiesc de Muscel ; 7. AURICA BRÎNDUȘA (Salva, Bistrița Năsăud) : Costum bărbătesc de Năsăud ; MARIA GRAPINI (Șanț, Bistrița Năsăud) : Costum femeiesc de Năsăud ; 8. TĂNASE COCIAN (Săcel, Maramureș) : Ceramică nesmălțuită de Săcel (prim plan) ; 9. TEODOR NICA (Poiana Deleni, Iași), SIRGHIE MIHĂILESCU și EUFROSINA MIHĂILESCU (Marginea, Suceava) : Ceramică neagră de Marginea ; 10. VICTOR VICȘOREANU (Horezu, Vîlcea) : Ceramică smălțuită de Horezu (centru și dreapta) ; 11. GHEORGHE LAZA (Budureasa, Bihor) : Ladă de zestre ; 12. DAN GHERASIMESCU (Valea Danului, Argeș) : Bîte crestate ; 13. KLARA SZÁBO (Vlăhița, Harghita) : Costum de copil ; 14. CĂLINA URSE (Tufești, Brăila) : Macat ; 15. ELENA LUNGULEAC (Școala populară de artă, Cluj-Napoca) : Ștergar.











ARTĂ NAIVĂ — PREMIUL I : Viorel Cîrstea, Constantin Roșu, Onisim Babici, Gheorghe Babeț, Gheorghe Vasilescu ; PREMIUL II : Constantin Stănică, Gheorghe Sturza, Anuța Tite, Ana Kiss, Vasile Filip, Policarp Vacarciuc, Gheorghe Cotleț, Constantin Loghin, Mircea Madgearu ; PREMIUL III : Onisim Babici, Gheorghe Mitrăchiță, Octavian Scalco, Traian Pleșa, Gheorghe Ghiroc, Gheorghe Nichita, Gheorghe Dumitrescu, Valeria Zahiu, Teodor Popa, Gheorghe Bărbuș ; PREMIUL IV : Petru Mihuț, Ion Niță Nicodin.
ARTĂ DE AMATORI — PREMIUL I : Vasile Vicol, Petre Neagu, Ion Pencea, Floarea Bistriceanu, Anton Slijevschi, Marin Parpală, Sorin Copăceanu ; PREMIUL II : Gheorghe Bucur, Doina Dănescu, Grigore Dejeu, Constantin Oprea, Bela Kacsa, Ștefan Predoiași, Francisc Szabo, Mihai Lachman, Paraschiv Alexandru, Dorel Constantinescu, Vasile Ionici, Florian Szabo, Mândița Iacob ; PREMIUL III : Constantin Oprea, Emanuel Țoț, Doru Bucur, Ion Chirilov, Ervin Holtier, Ion Blebea, Florian Gușă, Vasile Mălinaș, Ion Păuna, Ion Zeană, Sanda Nijancovschi, Vasile Fekete, Tudor Zamfirescu, Emil Duhaniuc, Gheorghe Petruț, Emanoil Gherasim, Aurel Paraschiv, Adrian Domnița, Floricica Mărgăritescu, Nicolae Renel, Elisabeta Finta ; PREMIUL IV : Teodora Dușcă, Mircea Munteanu, Gheorghe Hosu, Honorina Paraschivescu, Irene Nițescu, Tudor Ralea

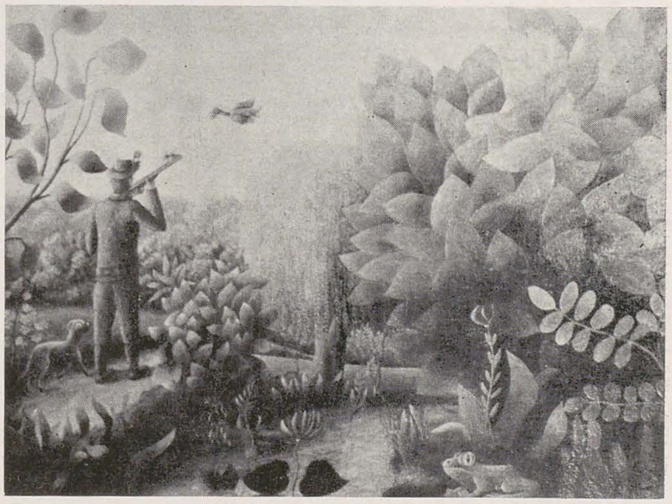
CÎNTAREA ROMÂNIEI

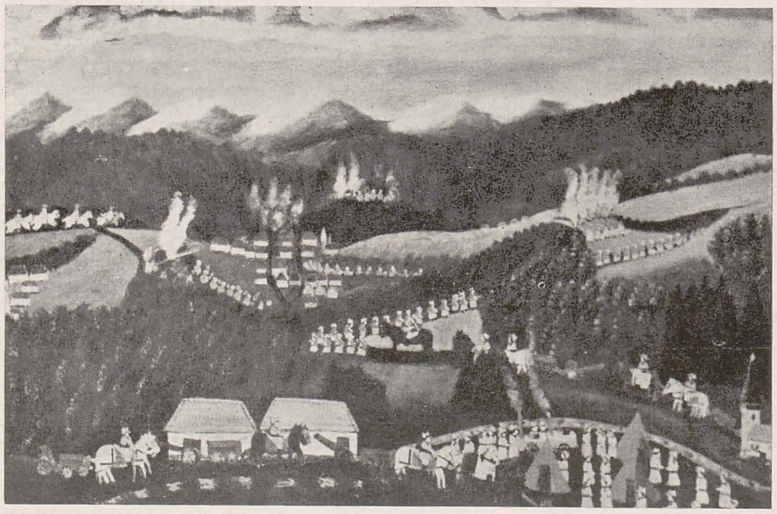
ARTĂ NAIVĂ ȘI ARTĂ DE AMATORI

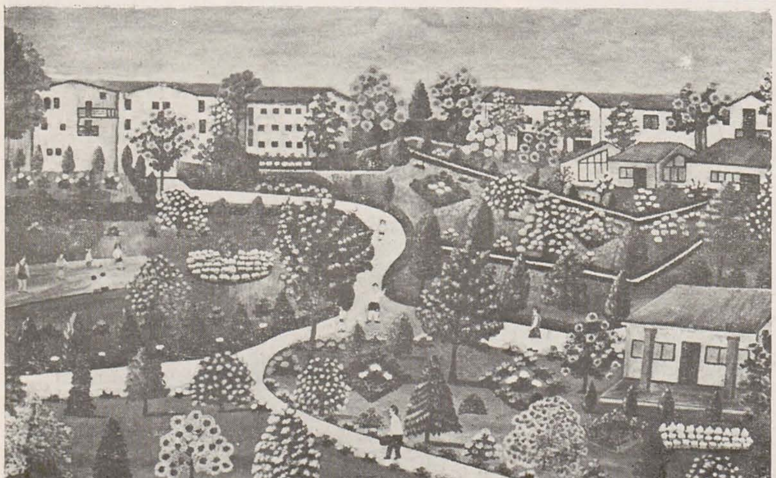
Cu nu mai mult de doi ani în urmă, o expoziție asemenea celei recent deschise în sala de marmură a Casei Scînteii era de neconceput. A fost însă suficientă o chemare pusă sub semnul amintirii unui eveniment măreț — Independența — ca nenumărați oameni de pe întreg cuprinsul țării să realizeze că au ceva de spus, un gînd bun de mărturisit.
Aportul masiv este al picturii, fascinația culorii atrăgînd atît pe cei ce au învățat rudimentele meseriei cît și pe cei care le descoperă. În funcție de aceasta, expoziția este, pe bună dreptate, împărțită în două : arta amatorilor și a naivilor. Primii, în ciuda cunoștințelor sumare căpătate, se pot aventura, uneori cu șanse de izbîndă, în compoziții ample, asemeni lui Vasile Vicol, ieșeanul autor al unei impresionante pînze — *Eroi au fost, eroi sînt încă* — frescă istorică de o complexitate care, stăpînită așa cum a reușit autorul ei, dovedește o aleasă siguranță a ochiului și a mîinii. La cealaltă extremitate s-ar situa spontana, dar plina de farmec compoziție a lui Adalbert Weingang din Buziaș, intitulată *Represalii*. Cu aparentă dezinvoltură, cu candoare copilărească, autorul acestei pînze de mici dimensiuni marchează un moment de mare suflet al expoziției. Cu vigoarea unei notații spontane, Horia Napău surprinde clipa de repaos a unui soldat în tranșee, tabloul splendid ca simplitate și siguranță a gestului. Înrudit prin siguranță ne pare a fi și *Atacul* Doinei Dănescu sau evocarea anului *1907*, sugerată cu virtuți cromatice de Dan Marinescu. Recurgînd la modalități mai particulare ale picturii, la stilizări, la aplatizarea volumelor în scopul unui plus de decorativism, Avram Oprea și Constantin Antofi, Ion Pencea, Constantin Oprea și Gheorghe Bucur, evocă fie anul 1877, fie 1907, cu forță comunicativă și reală autoritate a meșteșugului artistic.
Portretul, și el o piatră de încercare pentru orice făuritor de imagini, deci și pentru un amator, se recomandă prin cîteva notabile reușite. Ne gîndim, în primul rînd, la pînza semnată de Teodor Sîrbulețu, portret monumental de expresivitate ale cărui calități ne fac să regretăm că pictorul a stat, ani lungi, atît de retras. Calități asemănătoare dovedește și Ștefan Predoiași, experimentat artist amator, sau Vasile Filip, miner din Baia Mare, cunoscut prin portretele sale a căror simplitate hieratică și precizie a grafiei, amintesc, putem spune, stilul primitivilor din Țările de Jos.
O pondere importantă în expoziție ocupă peisajul, expresie caldă a dragostei față de locurile natale și a interesului pentru modificările pe care acestea le suferă în epoca noastră. Consemnăm picturalitatea, în spirit scenografic, a peisajului lui Florin Dănălache, monumentalitatea spațiului în concepția lui Ciprian Bonciocat, vitalitatea temperamentului marcînd pînzele lui Gheorghe Granciu și Ioan Vago, aleatorismul dirijat cu abilitate de Dudu Coltofeanu sau poezia caldă a peisajelor Sandei Nijankovski și a Aureliei Roșu, a lui Aurel Mărginean, Costel Anghel, Vasile Parizescu sau Ionel Dumitrașcu.
Într-o consemnare, chiar sumară, nu pot fi omise compozițiile lui Gabriel Demetrescu, Titi Ceară, care sugerează, cu umor și simplitate, un cor, sau evocarea complexă a cetății Sucevei, semnată de Floarea Bistriceanu.
Sculptura se recomandă prin multe bune intenții : Anton Slijevski impunîndu-se prin amplitudinea compoziției, susținută prin hieratica *Victorie* a lui Dinu Traian sau prin portretul plin de forță, cioplit în lemn, de elevul timișorean Gheorghe Petruț. În metal, reușite mai importante ii impun pe Liviu Tomi din Sibiu și pe Nicolae Renel, prin reliefurile sale, bine compuse și de o excelentă acuratețe a execuției. Victor Sterescu aduce prin lucrările sale o notă de umor care rezidă în stîngăciile, pline de farmec, ale siluetelor sale.
Grafica impune cîțiva autori de afișe, un gravor de o remarcabilă profesionalitate subsumată interpretării subiectelor atacate, Mircea Bozan, un desenator de o puritate monumentală, Vasile Ionici, una dintre cele mai interesante personalități ale amatorilor de la noi, Marin Parpală, desenator excelent, ca și pe Tiberiu Turigel, K. Balint sau Olguța Maxim.
Cu aceste consemnări socotim doar a fi trecut în revistă cîteva nume și cîteva din cele mai bune lucrări ale selecției. Vom zăbovi, in continuare, asupra celuilalt capitol, atît de important, pictura naivă. Fiecare dintre cei aflați în acest domeniu al expoziției, a încercat, după priceperea sa, să descopere limbajul artei, împins de nevoia de a se mărturisi, de a comunica și altora din experiența sa de viață, sau din convingerea că este unicul deținător al unor date importante ce trebuie așternute pe pînză spre a rămîne mărturie viitorului. De aceea, pentru naivi, evocările dau impresia unor fapte consemnate iar nu reconstituite în atelier, cu atît mai mult cu cît tehnica documentării, ca și mijloacele de investigație le sînt străine. Ei povestesc, cu candoare și convingere, izbutind să ne comunice și nouă bucuria pe care o încearcă prin fiecare lucrare, deci prin fiecare pas făcut în lupta cu teama omului de a dispărea cu totul, fără să lase nimic în urma sa. După ce ultima tușă de penel a fost pusă pe pînză, momentul consemnat devine biografie a autorului, clipă de viață iar nu inspirație livrescă. Ce altceva sînt compozițiile Aureliei Vintilă, cu multe personaje mobilînd armonios spațiul, *Atacul* lui Pavel Biro, demonstrație de minuție, fragment dintr-o amplă suită dedicată memorabilului eveniment, evocarea lui Petru Mihuț, desfășurată într-un peisaj luxuriant, compoziția panoramică a lui M. Georgescu, aceea plină de detalii pitorești a lui Emil Pavelescu sau calitatea picturală a lucrărilor lui Ion George Munteanu, nume ce se impune acuma atenției noastre. Tot independenței s-au adresat, ca sursă de inspirație, Viorel Cîrstea, una dintre cele mai autentice figuri ale artei naive românești, Costandin Florea, pasionat pictor, Nicolae Vintilă, Gheorghe Mitrăchiță, autoritar în vitalitatea brutală a picturii sale, sau Gheorghe Sturza, atît de personal în redarea perspectivei. Grevele din 1933 au fost evocate, cu pasiunea pe care o pune în toate lucrările sale, de Dumitru Godini, peisajul dens de amintiri istorice, de decanul de prestigiu al artei naive românești, Ion Niță Nicodin, anul 1907 de autenticul pictor care este Gheorghe B. Negru, tumultul unei lupte de Constantin Stănică, de Ion Măric, excelent pictor expresionist, sau de Alexandru Savu și Octavian Scalco.
Peisajul lui Gh. Ghiroc impresionează prin ciudata perspectivă în care este văzut, acela al Valeriei Zahiu prin exuberanța cromatică a florilor, înrudit cu pînzele lui Gheorghe Dumitrescu prin suculența pastei.
Prin căldura poeziei se impune Rozalia Sîrbu, Fr. Formanek, Tincă Tircă, în timp ce Gh. Cotleț tinde spre perfecțiunea tehnică prin calda catifelare a imaginilor sale. Greu de pus alături de alții, Cristian Cîrstea imaginează *Lupta de la Posada* ca pe un crater de vulcan în plină erupție, Onisim Babici amintește, într-un portret sintetic, imagini pe care le-am văzut, cu încîntare, în muzee, iar Gh. Babeț, la prima sa prezență într-o expoziție la București, fascinează prin inventivitate, minuție și realism dus pînă la limitele fantasticului, în toate cele trei pînze ale sale.
Viața satului, cu obiceiurile atît de pitorești, este surprinsă, în spirit expresionist, de Anuța Tite și Ana Kiss sau de C. Frunzete, ale cărui compoziții sintetice, deloc străine decorativismului popular, sînt fermecătoare atît prin subiect cît și prin soliditatea culorii.
Am parcurs cele două secțiuni ale expoziției, dominați, cînd de priceperea tehnică, cînd de generozitatea sufletească, însă, în ambele ipostaze, fascinați de entuziasmul participanților, de bunele lor intenții realizate cît și de capacitatea lor de a se lăsa mobilizați de forța unui cuvînt drag tuturora : Independența. RADU IONESCU

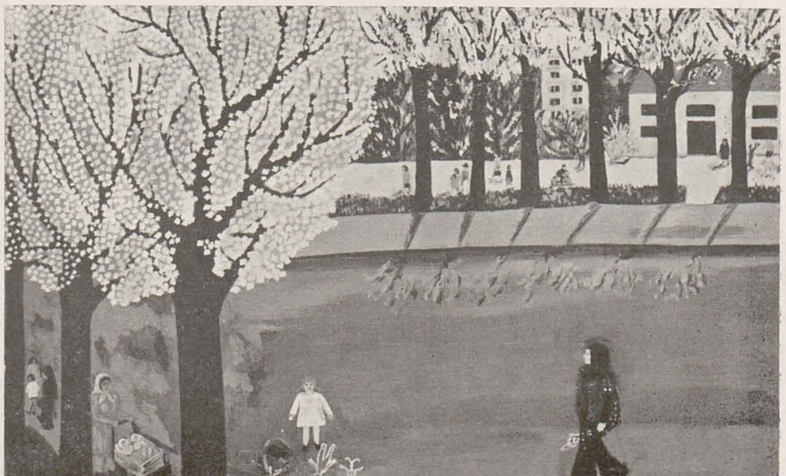
---

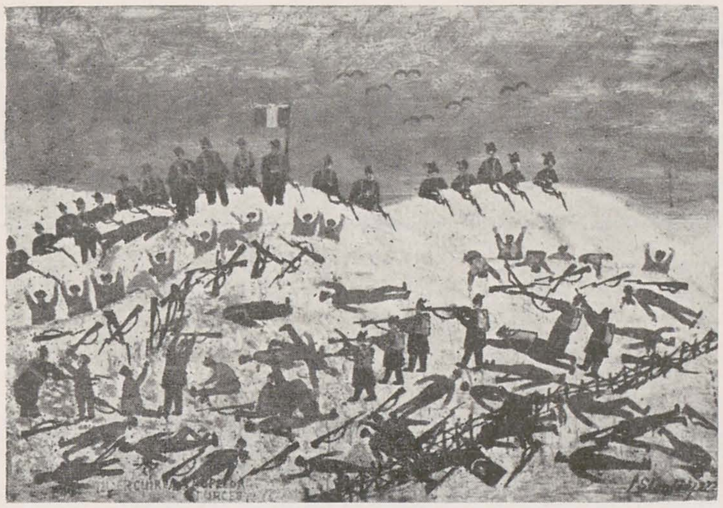
pag. 22–23
1. CONSTANTIN OPREA *(Timișoara) : În memoria eroilor, ulei ;* 2. NICOLAE RENEL *(Brașov) : Voevozi, relief metal ;* 3. ANTON SLIJEVSCHI *(București) : Transport ilegal de arme în Delta Dunării 1944, lemn ;* 4. GHEORGHE PETRUȚ *(Timișoara) : Portret de țăran, lemn ;* 5. AURELIA VINTILĂ *(București) : Pentru independență, ulei ;* 6. GHEORGHE BABEȚ *(Timișoara) : Ezitare, ulei ;* 7. ION NIȚĂ NICODIN *(Arad) : Regimentul Horea, ulei ;* 8. ALEXANDRU SAVU *(București) : Anii revoluției, ulei ;* 9. GHEORGHE DUMITRESCU *(Titu) : Peisaj, ulei ;* 10. VALERIA ZAHIU *(Ploiești) : Primăvara, ulei ;* 11. CONSTANTIN STĂNICĂ *(București) : Asaltul, ulei ;* 12. VIOREL CIRSTEA *(Ghilad, Timiș) : Atacul, ulei ;* 13. PETRU MIHUȚ *(Arad) : Ani de glorii, ulei ;* 14. VASILE IONICI *(Baia Mare) : Am fost ș-om fi, desen ;* 15. MARIN PARPALĂ *(Tîrgoviște) : La Gorgova, gravură ;* 16. GHEORGHE COTLEȚ *(Suceava) : La fin, ulei ;* 17. ANUȚA TITE *(Săpința) : Nunta, ulei ;* 18. VASILE VICOL *(Iași) : Eroi au fost, eroi sînt încă, ulei ;* 19. ONISIM BABICI *(Chiuzbaia, Maramureș) : Portret, ulei ;* 20. VASILE FILIP *(Baia Mare) : Portret, ulei.*

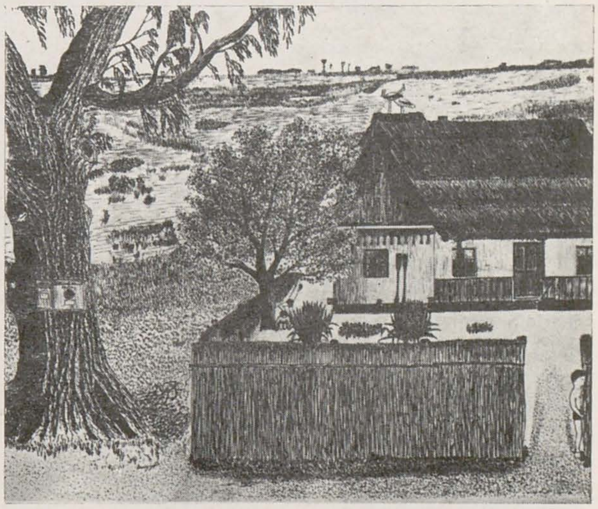
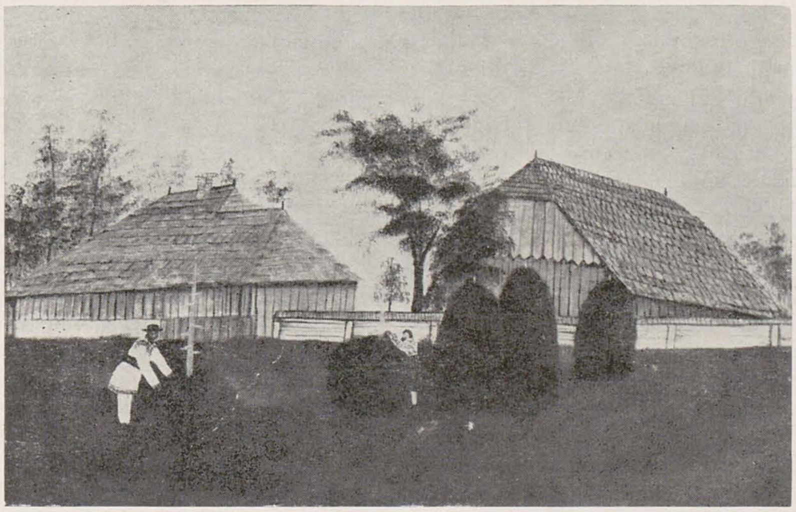


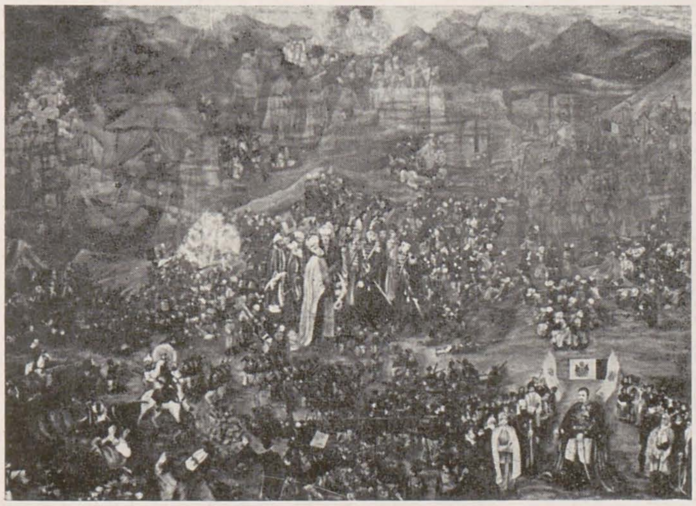










MARGINALIA

«SORTILEGII» LA GH. PETRAȘCU

In opera unui mare artist fecund sînt întotdeauna prezente multiple aspecte și teme. E prin urmare firesc ca, pe rînd, tot cititorul, auditoriul sau spectatorul ei să fie izbit și emoționat în special de una din teme, de unul din aspecte ; potrivit cu temperamentul și capacitatea sa aperceptivă și receptivă, el va reține un anume fragment, o anume tonalitate ori o anume trăsătură a operei și pe aceasta o va îndrăgi osebit. Oricare „receptor de artă" efectuează oarecum o descompunere, prin prisma personalității sale, a luminii ce-i opera. Receptorul, oricît ar fi de sensibil ori de cult ori de inteligent, niciodată nu o poate prehenda în totalitatea ei : ar însemna că este în stare să se substituie în întregime creatorului, să se identifice cu viziunea lui, ceea ce-i prin definiție exclus. („Albul" integral al operei, trecînd prin filtrul receptorului, neapărat se va descompune în culorile sale componente — iar filtrul va reține doar una, eventual două.) Dar dacă se întîmplă să fie receptorul acesta el însuși un artist ? Nici în cazul acesta, cred, nu poate fi vorba de o suprapunere a perspectivelor fiindcă — egal ca intensitate — e totuși acordat pe alt spectru și prin forța lucrurilor unele elemente constitutive și impresii inițiale nu le va putea sesiza cu vastul însă oricum nu infinitul (ori nelimitat proteicul) lui detector-contor emoțional.

Așa fiind, și revenind la cazul comun, poate că nu depășesc limitele bunei cuviințe spunînd că din opera lui Gh. Petrașcu m-au reținut dintotdeauna mai ales interioarele sale. Nu pentru că nu mi-aș fi putut da seama de frumusețea și puterea naturilor lui moarte, portretelor lui, peisajelor, Venețiilor lui. Ci pentru că interioarele acestea mereu intrau în perfectă rezonanță cu datele sufletești și emotive ale firii mele. Poate și pentru că înfățișează încăperi aparținînd epocii și societății în care am trăit anii cei mai însemnați ai vieții. Totuși nu, nu cred să fie vorba numai de un sincronism temporal, spațial și social. Interioarele lui Petrașcu m-au fermecat și le consider partea cea mai tulburătoare și mai originală a picturii sale deoarece într-însele am intuit și simțit o modalitate psiho-estetică apropiată de adîncul eului meu și — firește — nu numai al meu, ci al unui strat sensibil comun multor privitori ai tablourilor sale.

Interioarele lui Gh. Petrașcu, deși uneori complet lipsite de prezențe omenești, sînt de o extraordinară tărie energetică și putere de vrăjire pentru că tăinuiesc și dețin într-însele tocmai elementul acesta uman la prima vedere absent. Mobilele, tablourile, obiectele, divanele, covoarele, vasele pe care le pictează Petrașcu implică și evocă mereu omul, sînt impregnate, îmbibate, saturate de nevăzuta lui existență ; se află sub acțiunea magică a umanității, în ele vibrează și clocotește — cum nu se poate mai ineluctabil și misterios — psihia, adică esența ființei omenești. Iar printre toate piesele care alcătuiesc în mod obișnuit inventarul unui interior de Petrașcu, desigur că cele unde — mai evident și mai fierbinte decît în oricare altele — această adumbrire a omenescului pulsează și se face resimțită sînt fotoliile sale acoperite cu huse albe, figurînd în cîteva din pînzele sale cele mai reușite.

De *L'enfant et les sortilèges* (text de Colette, muzică de Ravel) aduc ele magistral și strălucitor aminte. La Petrașcu nu-i de față un copil și nici vreun animal. Inventarul pictorului e pur material : lemn, pînză, sticlă, metal, ceramică. Dar cum de mai freamătă viața și umanul în spațiul acesta păstos și bine mărginit !

Fotoliile cu huse albe[1], fastuos pictate și parcă în absolut și în singurătate și asemenea unor stafii, domină întreg cadrul picturii ; în cameră nu e nimeni, celelalte mobile, covoare, perne și tablouri dimprejurul lor dispar, într-atîta e albul fotoliilor de bogat în taine și de maiestuos, într-atîta sînt ele însele de impunătoare și de „focale". Întocmai ca la Colette și ca la Ravel, par a sta de vorbă între ele. Oamenii nu-s acolo, dar ceva din complexitatea și „excepționalul" ființei omenești (liberă, gînditoare, enigmatică și imprevizibilă) li s-a transmis. Sînt încărcate, magnetizate cu „uman".

Se aud oare acei *pași tăcuți pe iarbă* (ori, aici, pe scoarțe și parchet), prevestitori și ursitori, de care pomenește Galsworthy în *Vara tîrzie a unui Forsyte*, a unui Forsyte surprins între viață, moarte, fericire și vis ? Infinitul dă tîrcoale și fotoliilor acelora albe — ca niște giulgiuri, ca niște zile de vară și vacanță — ale lui Petrașcu.

Nu-mi vine a crede că ele, fotoliile, care mereu mă subjugă cînd le privesc, au fost plasate de pictor în primul plan și parcă făurite cu un surplus de mare osîrdie și drag, se află acolo numai datorită întîmplării ori unei necesități de ordin strict compozițional. Mi se pare că artistul plastic le poartă simțăminte analoge cu ale lui Galsworthy pentru Jolyon Forsyte. Pe acesta, autorul *Neamului Forsyte-ilor* îl consideră cu multă simpatie deși nu-i și el — întocmai ca nesuferitul Soames — decît un component al păturii „oamenilor mijlocii". Dar pentru că nu-i lipsesc cîteva din caracteristicile omului adevărat — cinstea, mărinimia, dreapta judecată, dragostea de frumos — Galsworthy îi acordă toată bunăvoința și-i rezervă o moarte nobilă și consolatoare, pasajul consacrat acesteia fiind foarte probabil cel mai desăvîrșit din întregul ciclu de romane unde apare numele Forsyte.

Așa și Petrașcu : nu m-ar mira deloc să fi iubit interioarele și fotoliile acelea. Poate — animist, stoic, mizantropic — deoarece îl odihneau și-l despovărau de prezența uneori foarte dezamăgitoare a semenilor. Dar desigur și fiindcă ghicea în interioarele pe care le picta atmosfera plină de însușirile proprii și superioare ale speciei noastre, pentru că adulmeca — în calitatea lui de artist — urmele indelebile ale făpturii dotată cu sensibilitate și conștiință, cu puterea de a închipui și de a visa. Nu sînt oare pentru el ceea ce-i Jolyon Forsyte pentru John Galsworthy ? Un popas, un surîs, o nădejde, o îngăduință ? Nu s-au oprit, înduioșați, amîndoi — și romancierul și pictorul — asupra spațiului (și locuitorilor acestuia și „așezărilor" și decorul în care-și petrec evanescenta viață) unde le-a fost dat simțirii și talentului lor artistic să se manifeste ?

Pictorul, bunăoară, pentru a-și zugrăvi interioarele, și-a pus șevaletul în chiar cuprinsul lor. Din colțul său el le privește desigur nepărtinitor dar și cu secretă involuntară afecțiune ; plimbîndu-și pensula peste pînză el conferă obiectelor-model ceva din noblețea artei sale ; le comunică din severitatea lui meșteșugărească și din darul de care s-a învrednicit, le binecuvîntează, zice-s-ar. E o sfințire care nu piere. Ea se transmite și privitorului, de-a pururi, și de fiecare dată îi umple inima și cugetul de un fior fără nume.

Petrașcu pare a da un categoric răspuns postum tuturor telquel-iștilor, teoreticienilor obiectualității și proclamatorilor morții noțiunii de om. *Choséité !* Ce eroare, ce nerozie ! Uitați-vă la interioarele, mobilele și fotoliile lui Petrașcu (și ce altceva poate fi mai „dens", mai pur „obiect" ?) : sînt covîrșitor contaminate de duh !

N. STEINHARDT

[1] De-un alb compus, probabil, cu un tub de gri la două de alb : un alb *închis*.

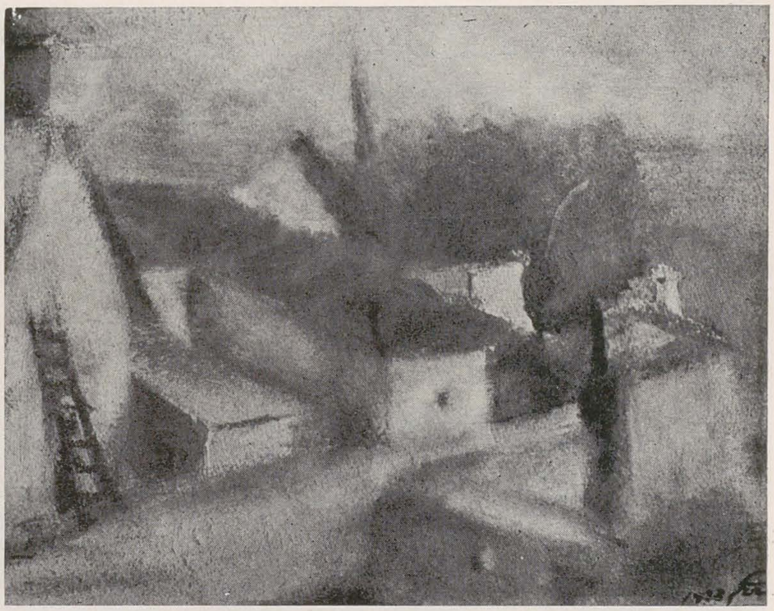
FRANCISC ŞIRATO

„Evoluția mea — declara cîndva Șirato — a fost o căutare continuă întru descoperirea personalității mele". Un drum parcurs cu luciditate, cu pasiune, cu permanenta preocupare de a descoperi temeiurile raționale ale clădirii imaginii în spațiul real și de a le face să fie perfect recunoscute în imaginea plastică. „Artistul... așează arta în fața naturii cu valoarea ei intrinsecă, cu existența ei diferențiată și proprie, care are legile sale și se conduce de ele. Se așează în fața naturii, însă nu în opoziție cu natura ; din natură el ia elementele cu care... creează o altă lume, dacă putem spune așa, după chipul și asemănarea sa". Principiul fundamental al creației sale se conturează, astfel, cu o claritate pe care i-o conferea familiarizarea cu ideile și cu practica artistică a epocii și a vremurilor mai vechi.

Arta „așezată în fața naturii" nu are decît puține puncte comune cu oglindă stendhaliană ; în concepția lui Șirato, reprezentarea nu putea fi impersonală, ea nu se constituia ca o reflectare neutră, ci se justifica în măsura în care cuprindea participarea sentimentului artistic. În numele acestui principiu, el a respins deopotrivă convenționalul academist și „pictura impersonală a impresionismului". Se cuvine, deci, să se releve împrejurarea că Șirato s-a apropiat de subiectele pe care i le punea la îndemînă universul realului cu o nedisimulată conștiință a dramatismului lăuntric ce dă sens și vibrație existenței umane. Una din liniile de-a lungul cărora s-a împlinit această viziune a trecut prin zona artei expresioniste. Fără s-o fi preluat din sursă directă (studiile sale în Germania datează cu un deceniu înaintea constituirii lui *Die Brücke*), sugestia expresionistă e prezentă în unele opere ale sale de început. Lipsită — ca și la Tonitza — de acea imagine crispată a deznădejdii, de spasmodica durere care deformează chipurile omenești, de obsedanta exacerbare a individului (relevată, într-o profundă exegeză, de Lucian Blaga), tendința de integrare a experienței expresioniste se circumscrie unei preocupări constante de a redescoperi, dincolo de „aparențele fizice ale oamenilor și ale lucrurilor", profunzimile lor spirituale și relevîndu-le astfel „sensul lor tulburător și etern", cum observa, cu ascuțită înțelegere, Tonitza. Mărturia cea mai prețioasă pentru reconstituirea raporturilor lui Șirato cu expresionismul este furnizată, desigur, de artist însuși : „Epoca expresionismului nu o deplîngem și nu o condamnăm ; o considerăm ca pe un purgatoriu necesar sensibilității noastre tocite de banalitatea vieții cotidiene înfățișată de către naturaliști, tristă și lipsită de ideal".

Sensul polemic al artei expresioniste a fost relevat de majoritatea reprezentanților celor mai de seamă ai curentului. Și într-un articol al lui Nolde regăsim o astfel de formulare a problemei, cu atît mai interesantă, cu cît ea a fost publicată de artistul german la cîțiva ani după apariția textului lui Șirato : „Am trecut prin expresionism, pentru că aceasta era o necesitate spirituală a unor artiști nemulțumiți de soluțiile convenționale ale academismului apatic, golite de orice aspirație sentimentală sau intelectuală".

Fondul ideologic al raporturilor artistului român cu mișcarea pictorilor germani e sugerat mai curînd de tematică decît de elementul stilistic ; dar evocarea lumii saltimbancilor, a iarmaroacelor — atît de frecvent întîlnită la artiștii lui *Die Brücke* — se înscrie, ca și la Tonitza, într-o sferă cu o semnificație diferită. Tema măștii, a clovnului, nu are, cu siguranță, înțelesul disimulării, al înșelătoarelor aparențe exterioare care instalează întreaga problemă în teritoriul scepticismului metafizic. Pentru artiștii români — și pentru Tonitza, și pentru Șirato — masca însemna efortul de a ascunde suferința omenească, implicînd, în chip logic, datoria pictorului de a descoperi miezul mai adînc al înțelesurilor existenței. De aici, o undă de lirism care învăluie, chiar și în anii începuturilor, pictura acestui admi-



rator al lui Luchian de la care deprinsese (ca, de altminteri, atîţi artişti ai generaţiei lui) interesul pentru viaţa celor umiliţi şi obidiţi. Şi, ceva mai tîrziu, pasiunea de a restitui poeticele vibraţii ce plutesc, nevăzute, în preajma umilelor flori fără parfum, cu o calmă irizare a culorii.
Şirato avea dreptate să-şi aşeze propria pictură sub semnul descendenţei lui Cézanne şi din arta populară românească (textul care cuprinde această referire definitorie, acela al unui interviu din 1945, ni se relevă drept una dintre cele mai lucide recunoaşteri ale unor surse de inspiraţie din întreaga creaţie plastică a acestei ţări). Sinteza sugerată de el cuprinde un adevăr mai puţin paradoxal decît ar părea la prima vedere ; cele două direcţii, aparent atît de deosebite, se unesc în arta lui Şirato într-un punct extrem de important pentru ceea ce înseamnă temeiurile poeziei din imaginile sale picturale : construcţia logică, arhitectura perfect raţională ce conferă viziunii lui o structură comparabilă cu aceea a marilor pictori şi poeţi din acest secol, pentru care creaţia înseamnă, înainte de toate, aport al gîndirii ce ordonează şi dă înţeles imaginii sensibile. În perioada 1924–1930, îndeosebi, integrarea viziunii cézanneene se realizează într-un chip evident în peisajele pictate de Şirato : ele nu se întrupează ca urmare a analizei perspectivei lineare, ci se clădesc din succesiunea unor planuri care taie, orizontal, suprafaţa şi primesc, foarte adesea, lumina frontal, eliminînd astfel contrastele puternice ale umbrelor şi ale zonelor mîngîiate de soare. Lumina, calmă, egală, dă relief amplelor coroane ale copacilor, zidurilor de un alb scăpărător, acoperişurilor brune, roşii şi negre, care închid, cu un accent puternic, suprafeţele şi le organizează într-o construcţie riguros logică. Era, în acele privelişti, o materialitate grea a luminii care accentua contururile şi nu le pulveriza în transparente irizări.
La Căldăruşani, de pildă, pictorul îşi alege un unghi din care zidurile albe, compacte ale mânăstirii, turlele ei masive, apar decupate net, în mase coloristice ample susţinute de variaţiile mărunte ale frunzişurilor ce freamătă în soare, eliberînd nuanţe scînteietoare de verde. Sau *Înserare la Colentina*, a cărei armătură interioară e puternică, iar culorile se aştern pînă în marginile orizontului, cu disciplina care — aşa cum consemnam cu un alt prilej — îşi are obîrşia nu numai în Cézanne, dar şi mai departe, în Poussin.
În 1922, Şirato scria un comentariu dedicat *Artei în conformitate cu natura*, în care se pot desluşi cîteva elemente programatice ale picturii sale din acea perioadă. „Prin suprimarea acţiunii sufleteşti — consemna el atunci — artistul ajunge la anihilarea sufletului său, reducînd funcţia sa de creator la aceea de copist". Geometria picturii sale nu alunga emoţia, nu o supunea unei rigidităţi formale, exterioare : în silueta unui personaj, în sclipirea vreunui ochi de apă, în linia suplă a unei tulpini ce ritma compoziţia, în ţîşnirea de flacără verzuie a unui plop, se distingea aportul sentimentului la împlinirea unei construcţii imagistice de netulburată strictețe logică.
Sinteza aceasta a direcţiei cézanneene cu înrîurirea artei populare (pe care, pe urma propriei definiţii a lui Şirato, avem îndatorirea s-o observăm în pictura lui) se realizează cu precădere în creaţia lui portretistică şi în compoziţiile cu tematică ţărănească. Monumentalitatea ţăranilor lui Şirato se opune deliberat interpretărilor edulcorate şi fade ale epigonilor lui Grigorescu. Cuvintele celui care, de-a lungul cîtorva decenii, s-a pronunţat în chip decis pentru definirea unui specific naţional, îşi păstrează o relevantă actualitate. „Individualul cuprins în plămada poporului românesc" a constituit, cu neabătută consecvenţă, tema centrală a preocupărilor pictorului şi teoreticianului. El şi-a păstrat nealterată convingerea că acest *caracter individual* stă în gravitatea şi în simplitatea ţăranului nostru. „Arta are patrie, fiind naţională prin naştere şi universală prin efectul ei".

Formulare perfect definitorie, care poate fi însușită ca atare de oricare artist contemporan. Cu atît mai mult cu cît Șirato înțelegea, astfel, necesitatea de a elimina „amuzantul, pitorescul", de a realiza o „concentrare sintetică a elementelor constitutive". Refuzul oricărei ispite ilustrative, a decorativului superficial, a copierii *motivului* care să înlocuiască *spiritul* artei populare, dezvăluie o atitudine cu adevărat modernă a acestui creator de opere specific naționale, în înțelesul cel mai înalt al noțiunii.
Întoarcerea de la tîrg, Întîlnirea nu ni s-au păstrat ; dar studiul care a precedat pictarea celei dintîi, chiar și copia fotografică cenușie a celei de-a doua pot da măsura unei concepții materializate într-o viziune compozițională semnificativă. Siluetele se decupează net pe fundalul munților tăiați în planuri severe ; lumina e distribuită în planuri ample, puritatea albului se integrează în compoziția tonală a tabloului (mai cu seamă a celui dintîi, pentru care mărturisește convingător studiul în culoare, pictat în 1923). Femeia din primul plan are o frumusețe sculpturală, gravă și aspră. Cu siguranță, spuneam cîndva, Vitoria Lipan a lui Sadoveanu n-a fost cioplită din altă rocă. Din familia sufletească a femeilor din baladele populare, personajul lui Șirato prefigurează țărăncile de o nobilă austeritate ale lui Ghiață. Țăranul, „făuritorul și depozitarul tezaurului artistic național", cum îl definea Șirato, e înfățișat în atitudini ce amintesc grandoarea antică : oamenii aceștia vin din depărtări de legendă, celebrînd — ca în *Popas* — străvechile ritualuri ale existenței zilnice.
Studiul figurilor așezate în plin soare l-a condus pe artist la realizarea unor portrete foarte caracteristice. Chipul meditativ al *Fetei lucrînd filet,* de pildă, e așezat într-o atmosferă creată de lumina care cade în suprafețe largi, de sclipirea albastră și roșie a hainelor care intră în dialog cu auriul fundalului și comunică un fel de atotcuprinzătoare pace domestică. Sau în foarte cunoscutul portret intitulat *Albumul,* unde roșul viu al veșmîntului accentuează, surprinzător, sentimentul de intimitate al întregului tablou.
În naturile lui statice, care nu sînt doar prilejuri de aprofundare a unor studii cromatice, obiectele sînt alese dintre cele care alcătuiesc cadrul obișnuit al vieții zilnice, păstrînd căldura prezenței umane. Ele par grele, dar de o greutate diferită de aceea minerală, de o consistență telurică, din pictura lui Petrașcu : naturile moarte ale lui Șirato au ceva metalic, alburile capătă densitate, volumele au un fel de strictețe și de puritate a contururilor. Lumina nu e aproape niciodată absorbită de obiecte, ci se oprește, tăcută, pe suprafața lor. Compoziția e construită riguros, în planuri definite clar, dar a căror geometrie e îndulcită imprevizibil de curba vreunui spătar de scaun, de unduirea abia bănuită a unui fald. Cîteodată, naturile moarte sînt gîndite bidimensional, contururile se proiectează adesea pe fundaluri neutre, evidențiind — fără să comenteze — geometriile compoziției.
Dar, în jurul lui 1931, aceste picturi în care volumele sînt limitate de un desen ferm încep să alterneze cu altele unde forma e mai estompată, și lumina tremură nedeslușit pe suprafețe. Fără să adere în vreun fel la estetica impresionistă, la formulele „instantaneului plastic", pictorul va înclina tot mai mult spre construcția prin lumină. El va continua, însă, să caute a releva esențele și nu va încerca să surprindă clipa nerepetabilă a efectelor luminoase. „Artistul desprinde din jocurile schimbătoare ale luminii elementele constante de volum și formă". Spontaneitatea accentelor coloristice provine, declarat, dintr-un studiu îndelungat. A revenit — se știe — asupra aceluiași colț al Sighișoarei, privindu-l aproape din același unghi, descoperind de fiecare dată un detaliu nou, o zvîcnire coloristică neașteptată, capabilă să dezvăluie poezia orașului cu severă înfățișare medievală, strălucind întotdeauna sub cerul de o surprinzătoare prospețime. Dacă nu ai cunoaște repetatele întoarceri, desenul în tuș și în creioane

1. Autoportret, 1933, ulei (dispărut) ; 2. Balcic, panoramă, ulei ; 3. Piață la Mangalia, cca. 1930, guașă și acuarelă, col. M. Weinberg ; 4. Case pe faleză, 1933, pastel, col. I. Nădejde ; 5. Uliță din Tuzla, cca. 1928, ulei, Muzeul de artă din Constanța ; 6. Ruine la Mangalia, acuarelă și pastel ; 7. Fetiță în rochie albastră, 1934, ulei, Muzeul de artă din Constanța ; 8. Femeie în bluză roșie, cca. 1933, ulei, Muzeul Zambaccian ; 9. Odihnă, ulei, 1933, col. K. Aznavorian.

colorate, ai avea impresia, în fața oricăreia dintre aceste variante, că ea a fost pictată numai sub impresia momentului.

Identificarea tehnicii lui Șirato din ultima lui perioadă cu aceea a impresionismului mi se pare, din ce în ce mai mult, a fi o prejudecată. El nu a vrut niciodată să pulverizeze forma, să o risipească în radiații colorate, lumina se încheagă în jurul volumelor, le înconjoară ca un abur material și le dă irizări de o fragedă frumusețe. Ca în picturile lui Renoir, ca în naturile moarte ale lui Cézanne, unde materia colorată era aplicată în tușe apropiate, se sugerează un fel de aureolă care îngăduie deopotrivă să se respecte construcția și impresia de aer ce învăluie volumele. Așa încît Șirato se apropie, e adevărat, de Renoir, dar în măsura în care amîndoi se îndepărtează de impresionism.

Florile lui Șirato ajungeau să exprime (cu o intensitate pe care, poate, numai corolele dramatice ale lui Luchian izbutiseră s-o cuprindă, în pictura românească anterioară) un autoportret sufletesc. Ele izbucnesc, ca o explozie, concentrînd o culoare solară în nebănuita lor materialitate. Florile preferate ale lui Șirato sînt cîrciumăresele ; ele țîșnesc pe un fundal întunecat, dintr-un vas cu luciri de cobalt. Constelație ciudată, bulgări de lumină care fac și mai dens negrul nocturn ce le înconjoară. Și, totuși, un calm atotcuprinzător învăluie întregul tablou ; reduse la esență, florile degajă o atmosferă de binecuvîntată pace. Sau, într-un alt *Vas cu flori*, în care galbenul e mai copt, dar e pus în relații cu pete de un roșu intens, iar fundalul e, parcă, mai agitat. Și totuși, liniștea se păstrează, netulburată, lumina e, la fel, dematerializată, lipsită de străluciri trecătoare.

Era un reflexiv. Dar arta lui se putea exprima în accente energice, în viguroase simplificări ale liniei. Polemica lui cu societatea timpului, așa cum se dezvăluie în desenele publicate în presă, are ceva din amărăciunea superior intelectuală a unui Caragiale. O atitudine civică decisă, un ideal de justiție socială, un umanism permanent preocupat de problemele fundamentale ale existenței lumii contemporane se rostesc în desenele apărute în anii de dinaintea primului război mondial. Uneori, linia are o simplitate care se dezvăluie (ca la majoritatea caricaturiștilor vremii) ca o modalitate de a da imaginii o mai mare forță de comunicare. Altădată, mai ales în timpul războiului, narațiunea tradițională face loc interpretării simbolice, emblematice, sarcasmul izvorăște dintr-un adînc sentiment de amărăciune. Viziunea halucinantă a cadavrelor îngrămădite în tranșee contrastează dureros cu gestul emfatic al demagogului, interpretat cu un ascuțit simț al grotescului. Într-un alt desen, o infirmieră cu ochi încercănați duce în brațe un copil cu trup schilav, al cărui cap sugerează, lugubru, un cap de mort. Desenul e intitulat *Rodul războiului*. Într-un alt desen, un cadavru e contopit cu pămîntul care, parcă, îl soarbe, dematerializîndu-l. Sfîrșitul tragediei îi apare clar lui Șirato : coroanele monarhilor lumii sînt smulse și zburătăcite de un vîrtej universal.

Mijloacele graficii expresioniste sînt, astfel, supuse unei interpretări personale, în care tonul profetic nu se desprinde numai din proiectarea unor imagini de o dezarmantă tristețe. Ci și din vizionara anticipare a prăbușirii unui sistem pe care artistul îl osîndea fără ezitări.

Artistul-cetățean constituie una din laturile cele mai semnificative ale acestei personalități complexe. Pictorul care evocă, în imagini de adîncă poezie, de inflexibilă logică a construcției, crîmpeie ale frumuseții lumii ; teoreticianul lucid, consecvent cu propriile principii ; polemistul acerb alcătuiesc laolaltă portretul unuia dintre cei mai de seamă creatori din arta românească a acestui secol. Care „a așezat arta în fața naturii" și — așa cum a spus-o — i-a descoperit legile „și s-a condus după ele".

DAN GRIGORESCU

ARTA CULORII-JOHANNES ITTEN

Baza oricărei didactici este învățarea alfabetului, a elementelor primordiale. Dar scopul Didacticii este acela de a permite întrezărirea edificiului suprem, în cazul nostru, al plasticii, a Operei complexe, pentru realizarea căruia meșteșugul nu poate fi o achiziție incertă, ci o premisă indiscutabilă. El slujește – într-o accepție clară a conceptului de educație – deopotrivă creatorului în a produce și privitorului în a recepta.
Acest complex tratat de compoziție a culorii, cu o direcție de didactică aplicată dar cu multă pregnanță artistică, «Arta culorii» de Itten adună experiențele artistului și reflexiile teoreticianului, răsfirate de-a lungul unei jumătăți de secol în cursurile sale ca profesor la Stuttgart, la Viena, la Weimar, la Zürich. Primul manuscris al cărții provine din epoca cursurilor de la școala de textile din Krefeld, ediția completă și definitivă apărînd în 1961. Pe această rută manuscrisul a trăit în forma unei experiențe vii, a verificării lui în practica de atelier și s-a amplificat prin curentul de idei și forțe dintre profesor și elevi. Teoria lui Itten despre culoare continuă preocupări istorice fundamentale : odată cu impresioniștii, intuitivul va ceda locul metodei (demersul lui Seurat și Cézanne), și se vor reintroduce în mediile artistice teoriile lui Ph. O. Runge, Goethe, Helmholz, Bezold, Chevreul. Itten va pleca de la ele – în special de la Runge și Goethe – pe care îi va studia ca elev al pictorului german Adolf Hölzel și al cărui curs despre culoare va fi deosebit de fructuos pentru preocupările sale ulterioare. Itten va elabora practica modernă a culorii – a culorii artei secolului XX – asimilînd experiențele trecutului cu profundele schimbări de concepție aduse de marile mișcări artistice moderne, ținînd permanent în jocul problemelor cele trei puncte de vedere, criterii care pot fi aplicate judecării culorii ca medium artistic : sensibil și optic (impresia de culoare), psihic (expresia culorii), intelectual și simbolic (construcția culorii). Această perspectivă generală nu este contrazisă nici un moment, rigoarea și necesitatea fiecărui plan fiind acceptată, evaluată și dezvoltată în practica unei metode. Căci, cartea în sine – Arta culorii – se prezintă, structural vorbind, ca o sarcină de lucru, ca o temă cu variațiuni, tema aparținînd profesorului, variațiunile cerind celui care o citește, și cel care o citește este și el un om al practicii, efortul transpunerii în fapt. Pe această cale se poate evolua către cuprinderea totală a culorii ca medium important al artei, al picturii.
Învățămîntul culorii (și acesta este un proces didactic comportînd nenumărate etape) pleacă din momentul în care se stabilește aria de prezență a culorii, discul cromatic în 12 părți. În inelul acesta, culorile primare ocupă locul principal, urmează culorile secundare, cele rezultînd din amestecul, două cîte două, a culorilor primare ; în sfîrșit culorile terțiare rezultate din amestecul unei primare cu o secundară. Logica și caracterul obiectiv al acestei ordonări creează pentru Itten premisele dezvoltării propriei teorii care se bazează pe contrastele de culoare. Capitolele consacrate contrastelor de culoare formează – în fapt – nucleul întregii cărți. Ele sînt dezvoltate practic prin alternarea celor două sensuri ale metodei lui Itten : judecarea unor opere aparținînd istoriei artei, care folosește unul sau altul din contrastele de culoare stabilite și propunerea de materializare didactică a fiecăruia din aceste contraste. Plecînd de la cercetările lui Goethe, Bezold, Chevreul și Hölzel, fiecare din aceștia accentuînd în lucrările lor doar parțial unul sau altul din aceste contraste (să amintim de pildă că Chevreul a publicat o întreagă carte dedicată contrastului simultan), Itten stabilește cele 7 contraste de culoare : contrastul de culoare în sine, contrastul clar/obscur, contrastul cald-rece, contrastul complementarelor, contrastul simultan, contrastul de calitate, contrastul de cantitate. Enunțul principial al acestor categorii poate fi găsit urmărind fragmentele publicate în rîndurile de mai jos. Prezentarea dezvoltării lor practice rămîne însă o sarcină viitoare. Într-o secțiune secundară a cărții, Itten va încerca să propună o clasificare riguros științifică a diverselor ordini din domeniul culorii. Va relua deci teoria lui Philippe Otto Runge asupra sferei culorilor – forma cea mai utilă pentru reprezentarea plasamentului culorilor. Cum scrie Itten : „ea permite reprezentarea legii complementarelor, figurarea tuturor raporturilor fundamentale care există între culori, tot astfel ca și relațiile între culori și alb și negru". Urmînd textul lui Itten și citindu-l pentru a desprinde importanța acestei reprezentări sintetice să notăm că : „Sfera culorilor oferă posibilitățile următoare de reprezentare a culorii : 1. Culorile pure prismatice care se găsesc în forma ecuatorială a suprafeței sferei. 2. Amestecurile culorilor prismatice cu negru și cu alb – ce se situează în zonele de claritate a suprafeței sferei. 3. Tonurile amestecului perechilor de culori complementare, care apar în secțiunile orizontale. 4. Tonurile amestecului de două culori complementare, care, luminate spre alb sau întunecate spre negru, sînt reprezentate în secțiunile verticale.
Această sumară reprezentare a unei opere fundamentale a practicii picturale ar fi incompletă fără a adăuga la fel de sumar că ea se încheie printr-o reluare – de data aceasta explicită – a triplului punct de privire asupra culorii : impresia, expresia și construcția culorii. Dacă aceste capitole nu sînt dezvoltate la nivelul imensului material de sugestii conținut, ele trebuie incorporate însă în corpusul didactic al picturii secolului XX și plasat în vecinătatea acelor cercetări fundamentale de la care începe orice poetică picturală.

IULIAN MEREUȚĂ

ARTA CULORII

(fragmente)

CELE ȘAPTE CONTRASTE DE CULOARE

Se vorbește de contrast cînd se observă diferențe sau distanțe evidente între două efecte cromatice aflate în comparație. Dacă aceste diferențe sînt absolute se vorbește despre contrast de opoziții sau despre contrast de polaritate. Mare-mic, alb-negru, rece-cald, în gradul lor maxim de opoziție sînt contraste de polaritate. Simțurile noastre apreciază întotdeauna și numai prin intermediul comparației. Ne dăm seama că o linie este lungă numai cînd este comparată cu una mai scurtă. Aceeași linie ni se pare însă scurtă cînd o comparăm cu alta mai lungă. În același fel, efectele cromatice pot fi întărite sau slăbite de culorile cu care contrastează. Problema fiziologică a efectelor de contrast privește teoria generală a percepțiilor și nu poate fi dezvoltată aici.
Studiind caracterele și efectele cromatice cele mai caracteristice, se pot stabili șapte tipuri de contraste distincte, cu legi atît de deosebite, încît devine necesară studierea lor separată. Aceste tipuri de contrast sînt definite într-un mod atît de amănunțit în caracterul și în valoarea lor formală, în efectul lor optic, expresiv și structural, pentru a ne convinge că tocmai în contraste ies la iveală calitățile stilistice esențiale ale culorii.
Goethe, Bezold, Chevreul și Hölzel au retrezit deja atenția asupra importanței diverselor contraste de culori. Chevreul chiar a dedicat un volum „Contrastului simultan". Dar pînă azi lipsea un studiu pregătitor indicat în folosirea corectă a contrastelor cromatice, bazat pe un sistem de exerciții practice. Studiul contrastelor constituie un capitol fundamental din teoria culorilor emisă de mine.

Cele șapte contraste sînt :

1. Contrastul de culori pure
2. Contrastul clar și obscur
3. Contrastul rece și cald
4. Contrastul culorilor complementare
5. Contrastul simultan
6. Contrastul de calitate
7. Contrastul de cantitate

CONTRASTUL CULORILOR PURE

Contrastul culorilor pure este cel mai simplu dintre cele șapte contraste. Nu prezintă o complexitate vizuală astfel încît se poate naște prin apropierea oricăror culori aflate în punctul cel mai înalt de saturație.
După cum opoziția alb-negru constituie vîrful contrastului clar/obscural, tot așa apropierea de galben, roșu și albastru reprezintă gradul maxim de tensiune între culorile pure.
Pentru a crea acest tip de contrast sînt necesare cel puțin trei culori, distincte în mod clar. Rezultă de aici întotdeauna un efect țipător, energic și hotărît, destinat să piardă în mod proporțional din forță pe măsură ce culorile folosite se îndepărtează de cele trei culori primare. Astfel oranjul, verdele și violetul au un caracter mai puțin pronunțat decît galbenul, roșul și albastrul. Efectul culorilor terțiare este

şi mai slab. Dacă se separă culorile cu linii negre sau albe, acestea dobîndesc o mai mare evidenţă : capacitatea lor de iradiaţie şi de influenţă reciprocă este definitiv blocată, fiecare culoare dobîndind astfel o valoare reală, concretă.
Chiar dacă acordul de trei culori de galben, roşu şi albastru deţine o forţă superioară, toate culorile pure, necompuse, se pot apropia în contraste energice. Gradînd valorile clar/obscurale, contrastul de culori pure poate să dobîndească o cantitate de inflexiuni expresive.
De altfel, chiar se pot modifica relaţiile cantitative ale culorilor, printr-un număr infinit de variaţii şi deci de noi posibilităţi expresive.
Contrastul culorilor pure poate să ajute la rezolvarea multor probleme picturale întrucît reproduce bogăţia vitală a unei luminozităţi primordiale. Culorile primare şi secundare în stadiul pur au o forţă luminoasă cosmică şi originară şi în acelaşi timp dau sentimentul unei realităţi palpabile şi sărbătoreşti. Deci sînt tot atît de indicate pentru pictarea încoronării Fecioarei ca şi pentru o natură moartă realistă.

CONTRASTUL CLAR-OBSCUR

Lumină şi întuneric, clarul şi obscurul, au valoare de contraste absolute, sînt de importanţă fundamentală pentru viaţa omului şi a naturii. În pictură, albul şi negrul reprezintă punctul extrem de contrast clar/obscur. Negrul şi albul sînt polare din oricare punct de vedere, dar între ele se desfăşoară gama griurilor şi a celorlalte culori ; vor fi deci studiate cu cea mai mare atenţie posibilă problemele de clar/obscur fie ale albului, negrului sau griului, fie ale culorilor pure separate sau compuse, extrăgîndu-se norme esenţiale pentru fiecare activitate creatoare.
Catifeaua neagră semnifică tonul cel mai închis, sulfatul de bariu dă albul cel mai pur. Există un singur negru şi un singur alb absolut, dar în compensaţie există o cantitate extraordinară de grade clar/obscurale ale griurilor care dau naştere la o scară continuă de tonuri de la alb la negru.
Numărul gradaţiilor de gri perceptibile depinde de ascuţimea vizuală a ochiului şi de pragul senzorial individual. Prin exerciţiu se poate îmbunătăţi acest prag, mărind numărul gradaţiilor tonale percepute. O suprafaţă gri, unitară şi inertă, se poate inunda de o vitalitate misterioasă prin acţiunea modulaţiilor minime a valorilor sale tonale. A reuşi să faci asta devine destul de important pentru un pictor, dar cere o sensibilitate foarte acută la diferenţele tonale.
Griul neutru este o culoare negativă, fără specific, indiferentă, dar destul de influenţabilă în contraste de tonuri şi de culori. Este stinsă, dar e uşor de trezit la tonalităţi splendide.
Griul din stadiul neutru de culoare negativă poate fi transformat în mod simultan de orice culoare exact în complementarul său. Această transformare se realizează subiectiv în ochiul nostru şi nu obiectiv în pasta cromatică. Griul este ceva sterp şi inexpresiv. Dobîndeşte caracteristică şi viaţă în contact cu alte culori, dar în schimb le atenuează şi le slăbeşte. Ca intermediar neutral poate să împace culori contrastante violent, luînd de la ele forţă şi reinviind ca un vampir. Din acest motiv Delacroix evita griul ca dăunător în mod special efectului cromatic.
Griul poate rezulta dintr-un amestec de negru şi alb : din galben, roşu, albastru şi alb, sau din oricare pereche de culori complementare.
Într-o serie continuă de griuri în douăsprezece gradaţii tonale de alb şi negru este important ca gradaţiile tonale să se afle la distanţă egală; griul mediu trebuie să se afle în centrul seriei. Persoanele blonde sînt înclinate către folosirea excesivă a tonurilor luminoase, tipurile de carnaţie închisă preferă tonurile întunecate.
Fiecare gradaţie luată în parte trebuie să fie în mod absolut omogenă şi fără pete ; nu trebuie să fie separată de linii deschise sau închise. Scările analoge de gradaţii tonale se pot obţine din orice culoare pură. Astfel, în seria de albastru, această culoare se poate combina cu negru pînă la a deveni un albastru negru şi invers se poate deschide cu alb pînă la alb-albastru.
Exerciţiile efectuate cu ajutorul gradaţiilor au scopul de a ascuţi sensibilitatea tonală a artistului, dar în cele douăsprezece gradaţii propuse de noi, nu putem crede că vom găsi un echivalent al „sistemului tonal temperat". În arta culorii au importanţă expresivă fundamentală nu atît gradaţiile tonale exacte, cît trecerile aproape imperceptibile, asemănătoare glissando-ului din muzică.
Prin următoarele exerciţii se poate perfecţiona cunoaşterea clar/obscurului.
Din scara griurilor s-au ales anumite tonuri : să le dispunem cum ne place între patru spaţii egale ca măsură şi acord. O dată compuse patru sau şase din aceste acorduri sînt confruntate pentru a se alege cea mai bună soluţie.
Elevul observă repede că există unele acorduri reuşite şi convingătoare şi altele incomplete şi false. În acest exerciţiu simplu se revelează atitudinea individuală faţă de clar/obscur.
Dezvoltarea unui acord clar/obscural într-o schemă în carouri : exerciţiul poate fi dezvoltat prin tonuri mai mult sau mai puţin închise, esenţialul este să stimuleze perceperea şi aprecierea valorilor clar/obscurale şi a contrastelor lor. O dată înţelese raporturile tonale ale albului, griului, negrului, se vor realiza contraste cantitative sau proporţionale, făcînd astfel să intre în joc două tipuri diverse de contrast. Contrastele de proporţie sînt : mare-mic ; lung-scurt ; larg-îngust ; gros-subţire. Pentru a asimila aceste probleme, pot fi utile cîteva exerciţii simple, în clar/obscur, care-şi propun să dezvolte fie simţul proporţiilor, fie pe acela necesar perceperii raportului existent între forma pozitivă şi forma negativă. Prin forma pozitivă înţeleg elementul negru, prin formă negativă elementul alb.
[. . .] Dificultăţi deosebite prezintă culorile reci şi cele calde ; cele reci fiind transparente şi uşoare, sînt în general folosite în tonuri prea deschise, în timp ce culorile calde, dată fiind opacitatea lor, sînt deseori folosite în tonuri prea întunecoase.
Grade identice de luminozitate şi obscuritate înrudesc tonurile între ele. Culorile sînt de aceea relaţionate în mod reciproc şi regrupate pe baza valorilor tonale echivalente. Acest principiu oferă posibilităţi expresive deloc neglijabile. Problemele clar/obscurului colorat sînt complexe ca şi raporturile care există între acestea şi culori ca albul, negrul, griul.
În sfera cromatică sînt reprezentate fie culori pozitive aparţinînd discului cromatic, fie negative. Faţă de via şi vibranta varietate a culorilor pozitive, culorile negative apar şterse, neclare, abstracte. Totuşi prin intermediul culorilor pozitive se poate trezi şi în cele negative un efect cromatic. Griul de exemplu, deşi este negativ, poate fi în asemenea măsură influenţat de culoarea alăturată lui încît să se transforme în complementarul său. Cînd într-o compoziţie culorile negative se află în vecinătatea culorilor pozitive de aceeaşi luminozitate, îşi pierd caracterul inert şi abstract. Pentru a-l putea păstra, culorile pozitive trebuie să deţină un grad diferit de luminozitate. Astfel, într-o compoziţie formată din mai multe culori, în care albul, negrul şi griul sînt folosite ca elemente abstracte, nu pot exista culori de aceeaşi luminozitate a griurilor, întrucît se produce un contrast de simultaneitate care dă chiar şi culorilor negative o valoare cromatică. Şi invers, dacă într-o compoziţie coloristică griul este folosit ca element cromatic, tonul său şi acela al culorilor pozitive trebuie să aibă aceleaşi valori clar/obscurale.
O pictură bazată pe contrastul de clar/obscur se poate fundamenta pe două, trei sau patru tonuri principale ; pictorul va vorbi în asemenea caz de două, trei sau patru „planuri" pe care elementele principale se dispun şi se armonizează. Fiecare „plan" poate să prezinte la rîndul său mici variaţii tonale, dar acestea nu trebuie să aibă atîta importanţă încît să anuleze contrastul între diversele planuri. Pentru a analiza în mod corect acest principiu este necesar să se cunoască aprecierea exactă a culorilor din acelaşi grup tonal. Dacă nu se respectă „planurile" sau grupările tonale, compoziţia pierde în ordine, în claritate şi în forţă. Fără un calcul al planurilor tonale este imposibil să se ajungă la un efect pictural bidimensional.
Motivul fundamental care conduce pictorul la crearea „planurilor" este necesitatea organizării picturii potrivit unei structuri exclusiv de suprafeţe. Cu ajutorul articulării prin grupurile tonale se poate într-adevăr intercepta şi anula orice efect întîmplător de profunzime. Distrugerea iluzionismului de perspectivă se realizează asimilînd valorile tonale cu cele ale planurilor tradiţionale dispuse în mod general în culise succesive într-un prim, mediu şi ultim plan. În paranteză fie spus nici măcar într-o pictură realistă nu este necesar ca primul plan să cuprindă figurile principale : poate să fie complet gol, în timp ce episodul principal se poate desfăşura în planul mediu.
Caracteristica constantă a tuturor compoziţiilor construite pe contrastul clar/obscural este numărul limitat de culori. O altă particularitate este articularea picturii în planuri. Cum clar/obscurul posedă o mare forţă plastică şi dă suprafeţei picturale o profunzime aproape palpabilă, pictorul trebuie să ia toate precauţiile pentru a preîntîmpina o asemenea consecinţă. O soluţie se află în raportarea elementelor plastice la planurile tonale coordonate.

CONTRASTUL RECE ŞI CALD

Din discul cromatic rezultă că galbenul este culoarea cea mai luminoasă, în timp ce violetul este culoarea cea mai întunecată, adică între aceste două culori există cel mai puternic contrast de clar/obscur. La dreapta şi la stînga axei galben-violet se află roşul-oranj şi verdele-albastru, adică cele două polarităţi ale contrastului de rece-cald. Roşul-portocaliu sau roşul Saturn este culoarea cea mai caldă, verdele-albastru sau oxidul de magneziu cea mai rece. Galbenul, galbenul-oranj, oranjul, roşul-oranj, roşul şi roşul-violet se definesc în mod comun drept calde, în timp ce galbenul-verde, verdele, verdele-albastru, albastrul, albastrul-violet şi violetul sînt numite reci. O astfel de deosebire este totuşi amăgitoare întrucît poate să ducă la soluţii eronate. După cum am văzut, chiar fiind albul şi negrul polii extremi al luminozităţii şi întunecimii într-o pictură, griurile au o valoare clar/obscurală doar relativă, care se schimbă în funcţie de contrastul lor în relaţia cu tonurile mai luminoase sau mai întunecate. În acelaşi mod, în timp ce verdele-albastru şi roşul-oranj, în calitate de poli ai culorilor reci şi ai culorilor calde, îşi menţin o valoare fixă, culorile aflate în scară între ele îşi asumă o valoare de rece şi de cald numai în raport cu tonurile mai calde sau mai reci.
Putem să enunţăm şi în alt mod contrastul termic de culori, şi anume ca polarităţi de :
rece-cald
umbros-însorit
transparent-opac
liniştitor-excitant
subţire-gros
celest-teluric
aproape-departe
uşor-greu
umed-uscat
Aceste perechi de opoziţii oferă o idee asupra marilor posibilităţi expresive rezultate din contrastul de rece şi cald, care într-adevăr permite realizarea efectelor picturale elevate şi crearea unei atmosfere ireale, plină de muzicalitate.
Într-un peisaj obiectele îndepărtate apar într-o culoare mai rece din cauza straturilor atmosferice interpuse, iar contrastul de rece şi cald are astfel posibilitatea să sugereze apropierea sau depărtarea. Este deci instrumentul esenţial în producerea perspectivei şi iluzionismului plastic.
Dacă se doreşte realizarea unui contrast de-a dreptul antitetic, care să prezinte maxima polaritate de rece şi cald, este necesară formarea unei scări de gradaţii cromatice care să meargă de la albastru-verde pînă la roşu-oranj trecînd prin albastru, albastru-violet, violet, roşu-violet, roşu. În mod firesc, între această vastă gamă cromatică se pot folosi mai multe sau mai puţine gradaţii intermediare. Gama contrastelor de cald şi rece care merge de la galben la roşu-oranj devine folositoare numai dacă culorile deţin acelaşi grad de luminozitate a galbenului,

altfel predomină contrastele clar/obscurale. Frumusețea acestor modulații este pusă în plină lumină doar cînd lipsesc opozițiile de tonalitate.

CONTRASTUL CULORILOR COMPLEMENTARE

Definesc drept complementare două culori ai căror pigmenți amestecați între ei dau un gri-negru neutru. Din punct de vedere fizic sînt numite complementare două lumini colorate atunci cînd amestecul lor dă o lumină albă.
Culorile complementare constituie o pereche extrem de singulară. Oricît de contrare, se atrag reciproc, puse alături ating gradul lor maxim de luminozitate, amestecate se anulează — la fel ca focul și apa — în gri.
La fiecare culoare nu există decît una complementară.
Sînt, de exemplu, perechi de culori complementare următoarele :
galben-violet
albastru-oranj
roșu-verde
Dacă descompunem aceste perechi de complementare, constatăm mereu în ele existența celor trei culori fundamentale, galben, roșu și albastru. Și anume :
galben : violet = galben : roșu și albastru
albastru : oranj = albastru : roșu și galben
roșu : verde = roșu : galben și albastru
Fiindcă combinația galbenului cu roșu și albastru dă gri, și combinația celor două complementare dă gri.
Mai trebuie amintită experiența (prezentată în capitolul relativ la legile fizice ale culorilor) care demonstrează că o dată izolată o culoare din spectrul cromatic, din combinația culorilor rămase rezultă complementara culorii respective. Suma culorilor rămase este totdeauna complementară culorii exclusă din ea. Din punct de vedere fiziologic este verificat faptul că fie imaginea succesivă, fie efectul de simultaneitate determină un fenomen singular, a cărui cauză nu este încă cunoscută, potrivit căruia ochiul, care pretinde integrarea fiecărei culori cu complementara sa, în lipsa acesteia, și-o reprezintă ca și cum ar avea-o înainte. Acest fenomen trebuie examinat cu atenție de oricine lucrează cu ajutorul culorilor.
În capitolul asupra armoniei cromatice s-a văzut cum legea culorilor complementare stă la baza compoziției armonice, și în ce măsură numai respectarea acesteia stabilește un perfect echilibru vizual.
Culorile complementare, folosite în raporturi cantitative juste, dau efecte solide de static. Într-adevăr ele-și păstrează nealterată nu numai luminozitatea, dar și esența lor cromatică. Prin valoarea lor constantă culorile complementare se dovedesc utile mai ales în pictura murală. Fiecare pereche de culori complementare posedă totuși caracterele sale specifice.
Astfel, juxtapunerea de galben-violet dă naștere și la un puternic contrast clar/obscural. Perechea roșu-oranj și albastru-verde reprezintă, în același timp, punctul extrem al polarității rece-cald.
Complementarele roșu-verde dețin același grad de luminozitate și de strălucire.
În multe tablouri, bazate pe contrastul culorilor complementare, în afară de culorile pure, găsim compusele lor cu funcție mediatoare și de echilibru. Acestea au afinitatea ambelor culori contrastante, le unifică într-un complex omogen. De mai multe ori acești compuși sînt chiar mai numeroși și mai frecvenți decît culorile pure. Natura oferă destul de des acorduri cromatice analoge, de exemplu între crengile și frunzele unui tufiș de trandafiri roșii, înainte de înflorire. Roșul bobocului de trandafir se amestecă cu verdele tulpinei și al frunzelor, în minunate nuanțe de roșu-gri și de verde-gri.

CONTRASTUL SIMULTAN

Contrastul simultan este fenomenul prin care ochiul nostru, în fața unei anumite culori, pretinde în același timp de la ea complementara sa, și neprimind-o și-o reprezintă singur. Fenomenul dovedește că prin armonia cromatică devine esențială respectarea legii culorilor complementare. Culoarea produsă în același timp există numai în percepția cromatică a privitorului și nu în realitatea exterioară, cum se demonstrează prin faptul că nu poate fi fotografiată. Contrastul de succesiune despre care vom vorbi acum are în mod ipotetic aceeași origine.
Facem următoarea experiență : pe o mare suprafață colorată intens pictăm un mic pătrat negru, apoi punem pe el o foaie de hîrtie velină transparentă. Dacă fondul este roșu, pătrățelul va apărea verzui. Dacă fondul este verde, roșiatic. Dacă fondul este violet, gălbui, sau invers, va apărea violet dacă fondul este galben. Orice culoare își produce simultan propriul contrariu. Fiindcă culoarea care s-a născut în același timp nu există în realitate, ci doar în ochi, ea devine foarte excitantă și tolerează o vibrație intensă care-și modifică continuu intensitatea. La o examinare mai îndelungată culoarea fondului pare să piardă din intensitate, ochiul obosește și se ascute pentru recepționarea culorii simultane.
Efectul de simultaneitate nu se naște numai între gri și o culoare pură, dar și între două culori pure care nu sînt chiar complementare : într-un asemenea caz fiecare dintre ele încearcă s-o împingă pe cealaltă către complementara ei, pierzîndu-și amîndouă caracterul real și dînd naștere la noi efecte de luminozitate.
Culorile par să fi cîștigat o extremă neliniște dinamică, pierzîndu-și stabilitatea și intrînd într-un joc nestatornic de vibrații. Își părăsesc caracterul obiectiv pentru a varia pe un plan ireal, ca și cum ar fi proiectate într-o altă dimensiune. Culoarea se dematerializează.
Și este recunoscută cu toată forța legea, potrivit căreia : „realitatea unei culori nu coincide totdeauna cu efectul său".
Efectul de simultaneitate este extraordinar de important pentru oricine este preocupat de culoare. Goethe spunea : „Numai contrastul simultan face culoarea demnă de o întrebuințare estetică".
Se pot utiliza culorile contrastante între ele în diferite gradații luminoase, astfel încît contrastul de clar/obscur devine deteriorat prin alterări simultane.
Este întotdeauna prudent, înainte de începerea lucrului, să se încerce pe o schiță culorile care vor fi utilizate pentru a experimenta direct efectele. Între culorile pure se produc efecte de simultaneitate chiar dacă în locul culorii complementare se folosește culoarea alăturată ei pe discul cromatic împărțit în douăsprezece părți, fie mergînd către dreapta fie către stînga. Se poate alătura astfel galbenul, nu violetului, ci roșului-violet sau albastrului-violet. Dorind să se întărească efectul contrastului, se poate recurge la ajutorul contrastului de cantitate.

CONTRASTUL DE CALITATE

Prin calitate cromatică se înțelege gradul de puritate sau de saturație al culorilor. Și contrastul de calitate înseamnă contrastul între culorile intense, luminoase și cele palide, întunecoase. Culorile prismei, produse prin refracția luminii albe, posedă gradul maxim de saturație și de luminozitate. Și între culorile bazate pe pigmenți avem tonuri de foarte elevată intensitate. Luminoase sau întunecoase, culorile pure pierd o parte din luminozitatea lor. Culorile pot să fie modificate sau „rupte" prin procedee diferite ; și reacționează la procesul de întunecare de asemenea în maniere foarte diferențiate.
1. Putem „să rupem" o culoare pură cu alb, pentru a o face mai rece. Roșul-carmin tăiat cu alb dobîndește o tentă azurie și se modifică în mod considerabil, galbenul devine puțin mai rece, albastrul rămîne aproape neschimbat. Violetul este în mod deosebit sensibil la alb. În timp ce întunecat și saturat capătă ceva amenințător, deschis devine liliachiu, vesel și plăcut.
2. Se poate „rupe" o culoare cu negrul : procedînd așa, galbenul pierde de exemplu aspectul său luminos și iradiant, pentru a căpăta un aspect bolnăvicios, înșelător și veninos. Îi dispare mai ales luminozitatea.
Tabloul lui Géricault, *Nebuna*, pictat în tonuri întunecate galben-negre, are o impresionantă putere de reprezentare a enormului psihologic. Negrul amplifică „întunecimea nenăscută" a violetului, care se prăvale ca mort într-un abis fără lumină.
Roșul carmin, în amestec cu negru, dobîndește o nuanță spre violet. Închizînd roșul cinabru cu negru se obține un amestec ars de culoare roșu-brun. Albastrul rămîne ca paralizat. Suportă doar puține gradații de tonuri închise spre negru și luminozitatea sa se stinge repede.
Verdele are mai multe posibilități de modulare a violetului și albastrului și chiar mai multă ductilitate în a se schimba.
În general negrul absoarbe luminozitatea din culori, le îndepărtează de lumină și le ucide, mai mult sau mai puțin repede.
3. Se poate „tăia" o culoare saturată amestecînd-o cu alb și negru, adică cu gri. Procedînd astfel se pot obține tonuri de egală, mai mare sau mai mică luminozitate, dar întotdeauna întunecate (estompate) față de culoarea inițială. Culorile tăiate cu gri sînt fără viață și mai mult sau mai puțin neutralizate. Delacroix detesta griul în pictură și-l evita în orice fel, mai ales pentru că griurile sînt lesne supuse contrastelor de simultaneitate.
4. Se poate estompa o culoare pură amestecînd-o cu complementara ei. Astfel adăugind galben violetului se obțin tonuri intermediare între galben deschis și violet închis. Verdele și roșul au valori tonale aproape identice, dar amestecate se pierd în gri-negru. Tonurile estompate obținute din perechi de culori complementare, deschise cu alb, dau naștere la valoroase nuanțe amestecate.
Dacă într-un amestec de culori sînt prezente toate trei culorile primare, rezultanta are un caracter tăiat, întunecat, și pe baza raporturilor cantitative ale celor trei culori apare gri-gălbui, gri-roșietic, gri-albăstrui sau negru. Cu ajutorul celor trei culori primare se pot obține toate gradațiile posibile de întunecare. Același lucru este valabil pentru cele trei culori secundare și pentru combinațiile oricărei culori cu condiția ca galbenul, roșul și albastrul să existe în compusul final.
Contrastul între întunecos și luminos este numai de relație. Aceeași culoare poate să apară luminoasă lîngă una mai întunecată și invers, întunecată lîngă una mai luminoasă.
Pentru a studia contrastul de calitate este necesar să dispară contrastul de clar/obscur și pentru aceasta este necesar ca toate culorile să conțină tonuri în aceeași măsură de luminoase.
Alte contraste, cum e cel rece-cald, ar sufoca contrastul de calitate, compromițîndu-i caracterul static și senin.
Tonurile întunecate, și în mod special griurile, trăiesc din luminozitatea culorilor înconjurătoare. Se verifică aceasta împărțind în căsuțe egale (regulate) o suprafață și pictînd în mod alternativ pătrățelele în gri neutru și în culori aprinse, de aceeași luminozitate cu griul : griul va deveni mai viu ; culorile inserate între griuri, în schimb, vor apărea fără viață și lipsite de luminozitate.

CONTRASTUL DE CANTITATE

Contrastul de cantitate se naște din raportul cantitativ reciproc între două sau mai multe culori. Este opoziția „mult-puțin", „mare-mic". Dacă e lesne de alăturat diferite culori în pete mai mult sau mai puțin întinse, trebuie să ne întrebăm dacă există un raport reciproc între ele care să fie echilibrat exact, astfel încît nici o culoare să nu iasă în evidență mai mult decît alta. Doi factori determină efectul unei culori : intensitatea sa și, în al doilea rînd, dimensiunile fondului colorat. Pentru a putea evalua gradul de luminozitate sau de intensitate, adică valoarea luminoasă a culorilor pure, trebuie să le confruntăm între ele, punîndu-le în fața unui fond gri neutru de luminozitate medie. Putem să stabilim astfel gradul diferit de intensitate sau de luminozitate al fiecărei culori. Goethe a stabilit o scară numerică a valorilor luminoase foarte simplă și destul de ușor de utilizat.
Valorile reciproce de luminozitate ale culorilor ar fi, după părerea lui Goethe, următoarele :

galben	oranj	roșu	violet	albastru	verde
9	8	6	3	4	6

Și acestea ar fi valorile perechilor de complementare :
galben : violet = 9 : 3 = 3 : 1 = 3/4 : 1/4
oranj : albastru = 8 : 4 = 2 : 1 = 2/3 : 1/3
roșu : verde = 6 : 6 = 1 : 1 = 1/2 : 1/2

Pentru a traduce valorile de luminozitate în valori armonice de cantitate, raporturile numerice vor fi inversate : adică, galbenul de exemplu, fiind de trei ori mai luminos, ar trebui să ocupe o suprafață de trei ori mai mică față de complementarul său violet.
Raporturile de cantitate valabile pentru culorile complementare sînt următoarele :
galben : violet = 1/4 : 3/4
oranj : albastru = 1/3 : 2/3
roșu : verde = 1/2 : 1/2
Și deci proporțiile armonice ale culorilor primare și secundare sînt :

galben	oranj	roșu	violet	albastru	verde
3	4	6	9	8	6

sau :
galben : oranj = 3 : 4
galben : roșu = 3 : 6
galben : violet = 3 : 9
galben : albastru = 3 : 8
galben : roșu : albastru = 3 : 6 : 8
oranj : violet : verde = 4 : 9 : 6

În mod analog se stabilesc raporturile armonice ale tuturor celorlalte culori.
O dată stabilite aceste proporții, se așează din nou pe un disc de aceeași mărime, dar după scara cromatică normală, galben-oranj-roșu-violet-albastru-verde. Raporturile armonice creează un efect de stagnare și de liniște. Contrastul cantitativ se neutralizează prin folosirea măsurilor armonice.
Raporturile cantitative indicate aici au valoare doar dacă culorile sînt folosite la gradul maxim de luminozitate. Schimbîndu-le luminozitatea, se schimbă și proporțiile relative. Aceasta demonstrează că cei doi factori de luminozitate și de extensiune sînt strîns legați între ei.
Cînd într-o compoziție cromatică găsim raporturi cantitative nearmonice, adică o culoare care le domină pe toate celelalte, în funcție de un efect expresiv determinat, în asemenea caz sensibilitatea artistică subiectivă și gustul individual sînt în măsură să stabilească dimensiunile respective. În capitolul asupra contrastului simultan am văzut cum ochiul înfăptuiește integrarea unei culori date cu complementara sa. Și azi încă este ignorată cauza acestui fenomen ; probabil că ochiul participă la o cerință universală de echilibru și de autoconservare. Chiar și contrastul de cantitate se naște, pe cît se pare, dintr-o asemenea cerință.
Trebuie amintită o altă caracteristică a contrastului cantitativ : și anume capacitatea de modificare și elevare a efectelor datorate oricărui alt tip de contrast.
Deja în legătură cu contrastul clar/obscural s-a accentuat valoarea proporțiilor. Contrastul cantitativ în sine nu e altceva decît un contrast de proporții. Dacă într-o compoziție clar/obscurală o mică pată luminoasă intră în contrast cu o mare suprafață întunecată, imediat întreaga pictură dobîndește un efect de mai mare amploare și profunzime.

ACORDURI ȘI VARIAȚII CROMATICE

Prin acord cromatic se înțelege întîlnirea mai multor culori pe baza relațiilor lor obiective, care sînt folosite și ca principiu fundamental al compoziției cromatice. Fiindcă e imposibil de exemplificat toate acordurile imaginabile, vom vorbi numai de raporturi armonice.
Acordurile cromatice se pot compune cu două, trei, patru și mai multe culori etc.

1. Acorduri de două culori

În discul cu douăsprezece părți două culori diametral opuse sînt complementare. Ele formează un acord de două culori armonic : de exemplu roșu-verde, albastru-oranj, galben-violet. Folosind sfera cromatică, se pot obține un număr aproape infinit de acorduri armonice de două culori cu singura condiție ca cele două culori să se găsească în poziție simetrică față de centru. Adică, folosind un roșu luminos, va trebui să se închidă în aceeași măsură verdele care-i corespunde (fig. 1).

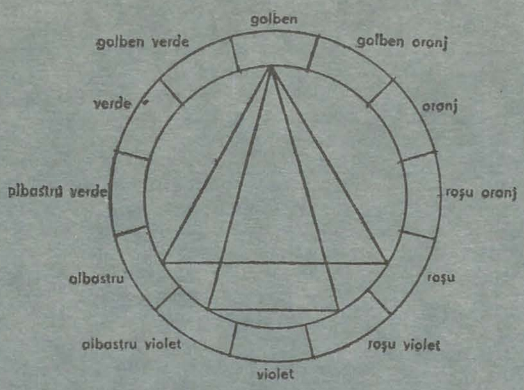


Fig. 1. Figuri de construcție ale acordurilor armonice în trei tonuri

2. Acorduri de trei culori

Dacă din discul cu douăsprezece părți se aleg trei culori, dispuse după o schemă în triunghi echilateral, ele constituie un acord armonic.
Cel mai tipic și puternic din aceste acorduri de trei culori este galben-roșu-albastru, care ar putea fi definit de aceea ca fundamental. Și culorile secundare portocaliu-violet-verde dau naștere la un acord puternic și caracteristic.
Și astfel se impun acordurile galben-oranj, roșu-violet, albastru-verde pe de o parte și roșu-oranj, albastru-violet, galben-verde pe de alta, care au și ele o poziție simetrică pe disc schematizabilă în formă de triunghi echilateral. Dacă în acordul complementar galben-violet înlocuim una dintre culori cu cele alăturate ei, adică galbenul cu albastru-violet și roșul-violet, sau violetul cu galben-verde și galben-oranj vom avea mereu un acord de trei culori armonic.
Schema grafică care îl reprezintă rămîne un triunghi, dar de data aceasta isoscel. Aceste două scheme, triunghiul echilateral și isoscel, se pot imagina înscrise într-o sferă de culori și făcute să se rotească după voie. Cînd punctele de intersecție ale bisectoarelor laturilor lor cad în centrul sferei, cele trei culori indicate de unghiuri formează acorduri armonice de trei culori. Există două cazuri limită cînd un vîrf al triunghiului cade pe alb sau pe negru. Dacă este vorba de un triunghi echilateral, celelalte două vîrfuri cad în primul grad întunecos al unei perechi de culori complementare. Se produce atunci un acord de tipul celui următor : alb, verde-albastru închis, oranj închis, sau negru, verde-albastru deschis, oranj deschis. Prezența albului sau negrului oferă maximul relief contrastului clar/obscural (fig. 1).

3. Acorduri de patru culori

Alegînd din discul în douăsprezece părți două perechi de culori complementare unite între ele prin linii drepte perpendiculare, formînd un pătrat (fig. 2), se obțin următoarele trei acorduri de patru :
galben, roșu-oranj, albastru-violet
galben-oranj, roșu, albastru-violet, verde
oranj, roșu-violet, albastru, galben-verde
Dacă liniile care unesc cele două perechi de culori complementare formează un dreptunghi, se obțin aceste două acorduri de patru :
galben-verde, roșu-violet, galben-oranj, albastru-violet
galben, violet, oranj, albastru
O a treia schemă grafică care identifică acordurile de patru culori armonice este trapezul : se indică două culori alăturate, de o parte, și două culori alăturate complementarelor lor, de cealaltă parte. Acordurile astfel formate tind să se modifice în același timp, deși sînt armonice.
Combinate dau un gri-negricios. Înscriind în sfera cromatică schemele de acorduri reprezentate în figura 2 și rotindu-le se pot apoi obține nenumărate alte combinații.

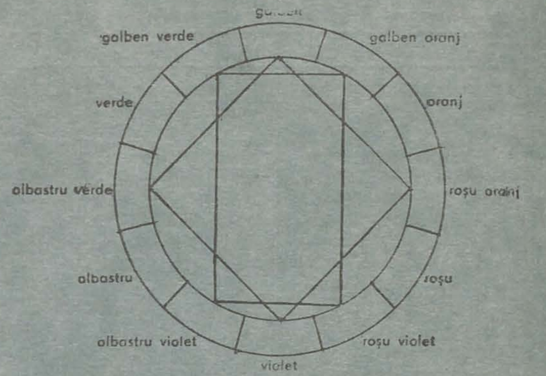


Fig. 2. Figuri construcție ale acordurilor armonice în patru tonuri

4. Acorduri de șase culori

Acordurile de șase pot fi indicate în două feluri.
Se poate înscrie în discul cromatic în douăsprezece părți un hexagon, în locul triunghiului sau pătratului obținînd astfel trei perechi de culori complementare, care se pot uni în două acorduri :
galben, violet, oranj, albastru, roșu, verde și galben-oranj, albastru-violet, roșu-oranj, albastru-verde, roșu-violet, galben-verde.
Se poate roti hexagonul în interiorul sferei cromatice. Tonurile de culori deschise sau închise obținute astfel produc acorduri cromatice interesante.
Cu ajutorul sferei cromatice, acordurile de șase culori se pot obține și prin construcție, adăugind alb și negru celor patru culori pure. În acest caz se înscrie un pătrat pe secțiunea ecuatorială a sferei, obținînd acordul de patru a două perechi de culori complementare ; după care se unesc vîrfurile pătratului cu alb în partea de sus și cu negrul în partea de jos (fig. 3).

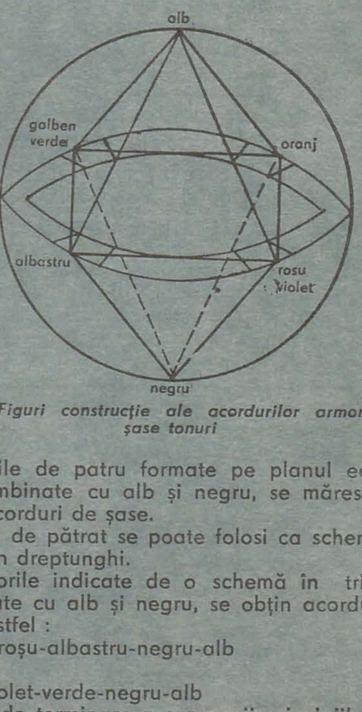


Fig. 3. Figuri construcție ale acordurilor armonice în șase tonuri

Acordurile de patru formate pe planul ecuatorial, combinate cu alb și negru, se măresc astfel în acorduri de șase.
În afară de pătrat se poate folosi ca schemă de acord un dreptunghi.
Din culorile indicate de o schemă în triunghi combinate cu alb și negru, se obțin acorduri de cinci, astfel :
galben-roșu-albastru-negru-alb
sau
oranj-violet-verde-negru-alb
În faza de terminare a expunerii principiilor fundamentale ale acordurilor cromatice, trebuie să subliniem încă o dată că alegerea unui acord și a modulațiilor sale într-o operă de creație nu poate fi arbitrară : tema fie realistă sau abstractă, trebuie să-și impună exigențele.
Alegerea și folosirea unui acord sînt un fapt obligatoriu și nu un capriciu sau un joc arbitrar. Orice culoare sau grup de culori este ca un individ în sine care crește și trăiește potrivit propriilor sale legi.
Scopul studierii acordurilor este de a obține cele mai intense efecte cromatice printr-o alegere judicioasă a contrastelor de culoare.

În românește de MARINA SPALAS

„MACHETELE" COLOANEI DE LA TÎRGU JIU

În ziarul Gorjanul, din 8–15 septembrie 1938, a apărut un trucaj fotografic, atribuit lui Brâncuși, și care reprezenta de trei ori coloana de lemn de la Voulangis, din grădina lui Steichen.

Doi autori de studii brâncușiene au pretins că acest fototrucaj reprezintă, nici mai mult nici mai puțin decît „macheta" Coloanei de la Tîrgu Jiu, care ar fi trebuit să aibă 29 elemente și 60 m înălțime. Am răspuns acestor asertiuni eronate într-un articol [1], în care am dovedit imposibilitatea tehnică a dublării ca înălțime a Coloanei de la Tîrgu Jiu, la care s-au păstrat neschimbate dimensiunile elementului.

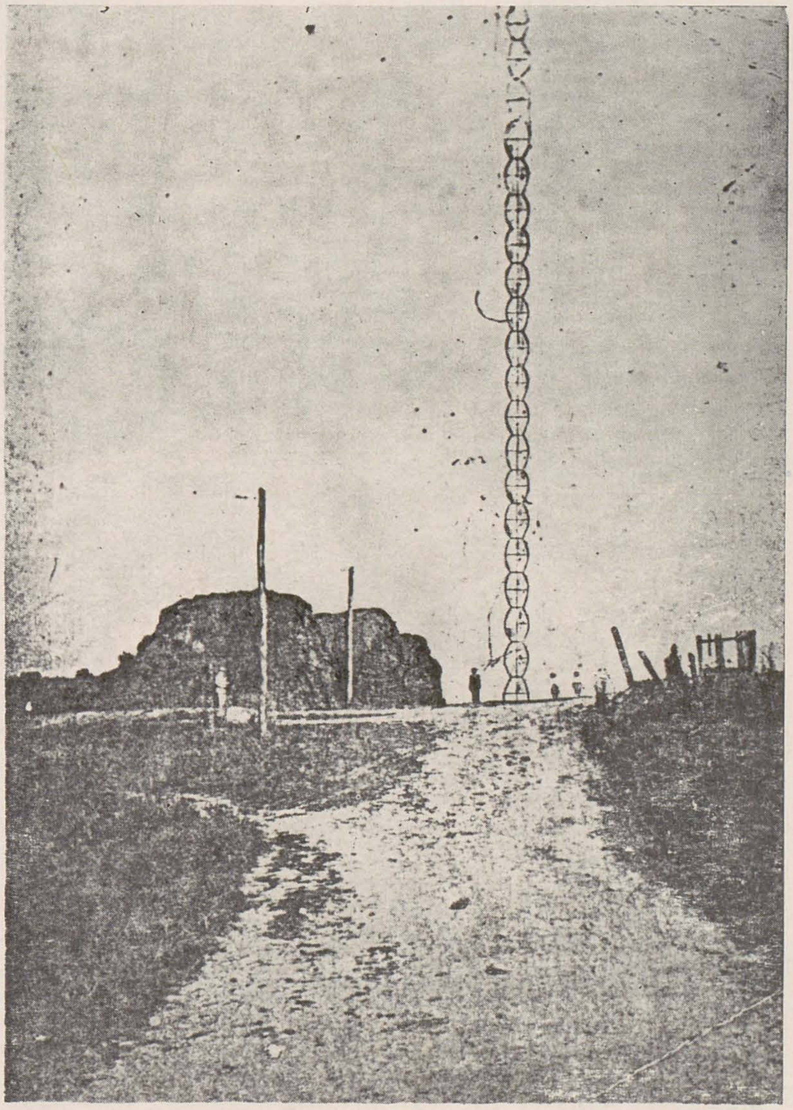
Vreau să arăt acum că, dacă este vorba de machete, mult mai multă valoare decît trucajul fotografic cu triplarea coloanei de la Voulangis o au schițele de mînă ale lui Brâncuși, trasate pe fondul unor fotografii făcute în vara lui 1937 la locul viran denumit „Tîrgul Fînului".

Se cunosc două asemenea schițe. Una este în posesiunea mea și a fost publicată prima dată în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art", tomul I, nr. 2, 1964, pag. 282. Schița, în cerneală, reprezintă o coloană cu 12 elemente întregi, așezată într-o ambianță de vegetație. Nu pot avea pretenția că această schiță reprezintă macheta Coloanei de la Tîrgu Jiu după cum au făcut alții cu fototrucajul coloanei de la Voulangis.

În aprilie 1977 am primit de la Paris, de la Musée National d'Art Moderne, prin amabilitatea și strădania d-rei Marielle Tabart, conservator la acest muzeu, un material documentar aproape exhaustiv privitor la colanele lui Brâncuși.

Printre documentele trimise de d-ra Tabart se găsesc două fotografii foarte interesante :

Una reprezintă Tîrgul Fînului, luat din altă parte decît în fotografia aflată în posesiunea mea. Pe această fotografie, purtînd nr. Ph 544 MNAM, se distinge, în stînga stîlpului celui mai apropiat, silueta lui Brâncuși, iar în fund silueta unui băiețandru și a doi copii.



Poza a fost făcută, probabil, cu aparatul lui Brâncuși, dar de o altă persoană (autodeclanșatorul se exclude, dată fiind distanța mare dintre aparat și silueta lui Brâncuși de pe fotografie).

A doua fotografie este identică cu prima, dar cuprinde în plus o *schiță aproape geometrică* a unei coloane cu 19 elemente și două semielemente la capete. Este indubitabil că schița a fost făcută cu multă îngrijire (deci nu trasă la repezeală cu stiloul, ca schița din posesiunea mea).

Public această fotografie, deși reprodusă la xerox, pentru că ea este inedită și merită să fie cunoscută.

Avînd ca element de comparație silueta lui Brâncuși (presupusă de 1,65 m înălțime), coloana schițată de artist are o înălțime de 14,5 ori mai mare, adică aproximativ 24 m.

Este evident că Brâncuși a făcut schița aflată în posesiunea MNAM în vara anului 1937, cu certitudine înainte de a se fi mutat la mine la Petroșani. Elementele coloanei *nu respectă* legea (1) : (2) : (4) a principalelor dimensiuni, lege pe care Brâncuși mi-a comunicat-o imediat ce a sosit la Petroșani și a început încercările de dimensionare. Trebuie să accentuez că am văzut pentru prima oară această schiță necunoscută a coloanei la 22 aprilie 1977, cînd mi-a sosit de la Paris copia xerox a fotografiei. Brâncuși nu mi-a arătat-o în august 1937, după cum nu mi-a arătat nici trucajul fotografic publicat în „Gorjanul" în 1938.

Acest fapt dovedește că Brâncuși nu a acordat nici o importanță încercărilor sale anterioare de schițare a coloanei, făcute pentru a-și satisface o curiozitate ușor de înțeles.

În ceea ce privește titlul de „machetă" acordat fototrucajului reprezentînd o triplă coloană Voulangis, trebuie să arăt că el este contestabil și prin existența schiței de coloană din figură, făcută în 1937 de Brâncuși. Trucajul fotografic este datat „probabil în preajma anului 1935". Dar între trucajul fotografic al triplei coloane de lemn, trucaj *atribuit* lui Brâncuși, și o schiță făcută în vara anului 1937 *chiar de mîna lui Brâncuși* pe fondul documentului fotografic Ph nr. 544 MNAM nu mai poate fi vorba de ezitare : are neîndoios mai multă credibilitate schița cea mai recentă, și în același timp autentică. Această schiță a fost efectuată de Brâncuși chiar în vara anului 1937 la Tîrgu Jiu, și anume în *mod deliberat* pe o fotografie a Tîrgului Fînului, pe care figura chiar el ca *unitate de măsură*.

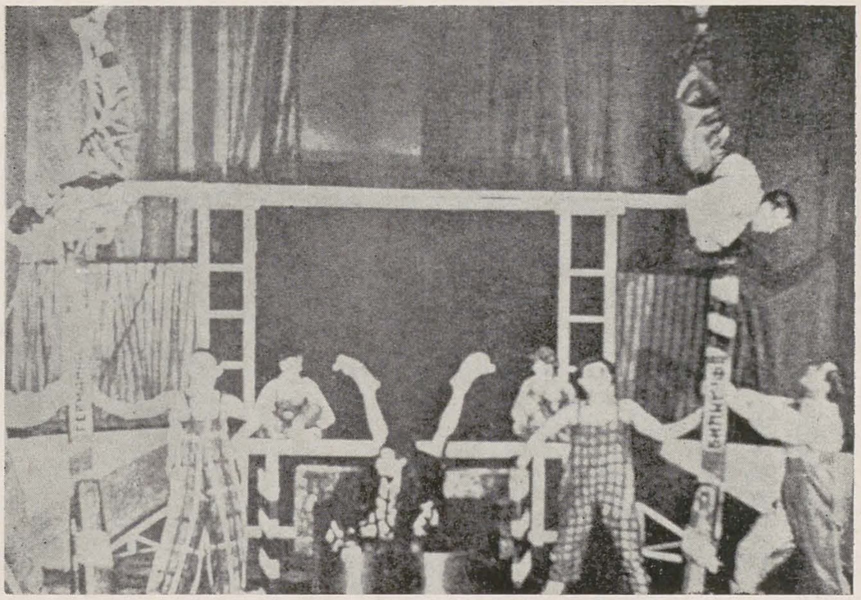
Brâncuși a pus pe cineva să-l fotografieze și s-a așezat destul de departe de obiectiv, dar în așa fel încît să fie cam pe linia viitoarei coloane. Am arătat mai sus cum am determinat eu înălțimea coloanei schițate și, probabil, așa a apreciat-o și Brâncuși.

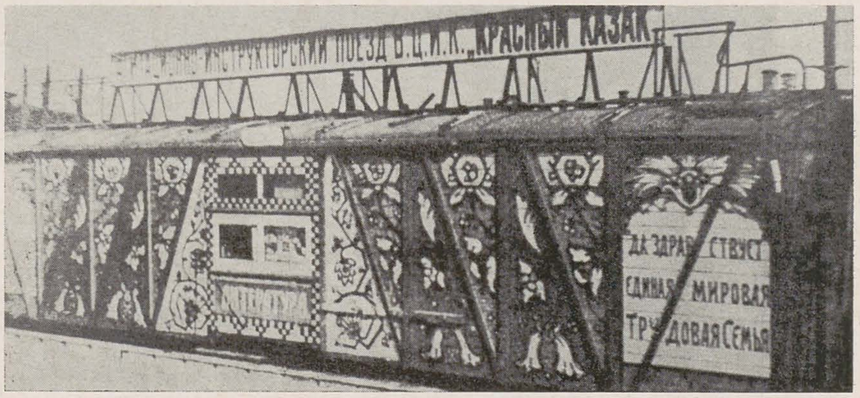
Cu toate acestea, nici schița fugitivă din posesia mea, nici schița îngrijită de care am luat cunoștință recent, nu pot fi socotite ca machetă — cu atît mai puțin fototrucajul reprezentînd o coloană de lemn de 21,70 m.

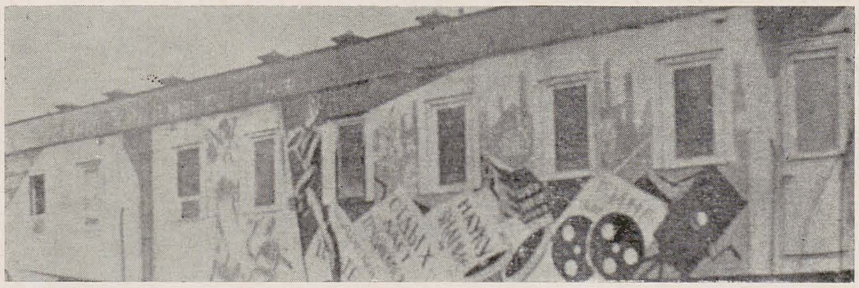
Singura machetă valabilă ar fi fost modelul de lemn al elementului de coloană, dacă acesta s-ar fi păstrat în depozitul de modele al fostelor „Ateliere Centrale" din Petroșani. Din păcate modelul nu s-a mai găsit.

ȘTEFAN GEORGESCU-GORJAN

[1] „O coloană de 60 m ?", *Ramuri*, nr. 3, martie 1977.




ИНСТРУКТОРСКИЙ ПОЕЗД В.Ц.И.К. „КРАСНЫЙ КАЗАК"
ЕДИНАЯ МИРОВАЯ
ТРУДОВАЯ СЕМЬЯ



ПРО
ЛЕТ
КУЛЬТ

ЗЕМЛЯ
ДЫБОМ
СТРОИТЬ
МЫ
НОВЫЙ
МИР
ПОСТРОИМ

ANATOMIA UNUI EXPERIMENT

CONFRUNTĂRI ESTETICE ÎN PRIMII ANI AI REVOLUŢIEI

Primii ani ai Revoluţiei au cunoscut, aşa cum era de aşteptat, şi numeroase controverse asupra locului şi rolului artei şi artistului în noua societate socialistă care trebuia construită. Analiza acestor polemici este indispensabilă pentru înţelegerea corectă a procesului de constituire şi a evoluţiei ulterioare a esteticii marxiste.

Una din cele mai arzătoare confruntări, care a antrenat aproape toate personalităţile culturale revoluţionare ale epocii, a fost cea iscată în jurul *Proletkult*-ului, organizaţie a muncitorimii care avea drept scop crearea unei *„noi culturi proletare"*. Fondat în 1906, *Proletkult*-ul a dus o existenţă embrionară, devenind însă realmente important abia în 1917, o dată cu izbînda Revoluţiei ; în 1920, ajunge să numere peste o jumătate de milion de membri [1].

În ultima vreme, se constată o reînviere crescîndă a interesului pentru contribuţia teoretică de loc neglijabilă a *Proletkult*-ului, care face din ce în ce mai mult obiectul unei reconsiderări care abandonează abordarea unilaterală şi negativistă a subiectului [2]. Mentorul şi, în acelaşi timp, teoreticianul cel mai fecund al *Proletkult*-ului, Anatoli Bogdanov, este autorul unei *„estetici organizaţionale"*, parte dintr-un monumental tratat intitulat *„Tectologia sau ştiinţa generală a organizării"*. Fascinat de ideea de o r g a n i z a r e, concept central în gîndirea sa, ceea ce i-a făcut pe unii dintre exegeţii săi să-l socotească printre precursorii orientării structuraliste [3], Bogdanov definea cultura în primul rînd ca forţă organizatorică, *„un mijloc ideologic al organizării sociale"*. Însuşindu-şi această teză, *Proletkult*-ul concepea cultura proletară ca pe un mijloc direct de acţiune împotriva vechii stări de lucruri. Una din rezoluţiile *Proletkult*-ului cerea ca noua cultură proletară să fie utilizată pentru *„a şterge cu hotărîre toate reminiscenţele societăţii burgheze : alcoolism, antisemitism, comportări huliganice faţă de muncă şi femei, religia şi alte manifestări de incultură"*. Artei i se acorda un rol privilegiat în structura culturii proletare deoarece, spre deosebire de ştiinţă, care reprezenta pentru Bogdanov doar un *„instrument al organizării gîndirii şi voinţei colective"*, ea putea să depăşească sfera cunoaşterii, să fie receptată cu mult mai multă uşurinţă de mase, devenind în plus *„un mijloc de organizare al simţului colectiv şi al stării de spirit"*. Bogdanov ajungea atît de departe cu admiraţia sa faţă de puterea mobilizatoare a artei, încît susţinea că ea este *„elementul cel mai puternic al organizării forţelor colective, adică al forţelor de clasă într-o societate de clasă"* [4], minimalizînd astfel într-un mod cu totul exagerat rolul elementului politic.

Arta aceasta însă, ca de altfel întreaga nouă cultură proletară, era în concepţia proletkultistă o creaţie cu totul originală, care urma să aparţină în întregime proletariatului. Prizonieri ai unei interpretări căreia îi rămînea străin spiritul dialectic, proletkultiştii, interpretînd mecanicist caracterul de clasă al artei, pretindeau ca proletariatul să-şi creeze *„propria sa artă de clasă"*. Constituirea noii culturi trebuia să fie realizată fără a face apel la moştenirea culturală. *„Cultura proletară trebuie să nege tot ce afirmă cea burgheză. Şi niciodată ea nu trebuie să spună da acolo unde cea burgheză spune da"*, argumenta revista proletkultistă *„Greaduşcee"* (Viitorul). Dar dispreţul faţă de operele trecutului şi dorinţa de a inaugura un nou tip de artă, împărtăşite de *Proletkult*, erau locuri comune ale poeticilor diverselor mişcări avangardiste ale timpului :

«Sintem prizonierii beţiei rebele, mistuitoare
Să ni se strige : „Sînteţi călăi ai frumosului"
În numele acestui „miine" al nostru, îi vom
arde pe Rafael
Vom dărîma muzeele, vom călca în picioare
florile artei»

Aceste versuri au fost publicate de poetul proletkultist Kirillov [5], dar ar putea să-i aparţină foarte bine lui Marinetti. Receptivitatea faţă de creaţiile artei de avangardă a fost o constantă a atitudinii estetice a *Proletkult*-ului. Paradoxal pentru modul în care a fost utilizată mai tîrziu eticheta de *„proletkultist"*, membrii *Proletkult*-ului s-au arătat a fi mult mai deschişi faţă de inovaţiile formale decît anarhiştii de pildă, care au socotit o insultă monumentul în stil cubist ridicat de sculptorul B. D. Koroliov lui Bakunin pe strada Miasniţkaia, distrugîndu-l în cîteva ore [6]. Integrarea artei în viaţă, precept de bază al esteticii avangardiste, se regăseşte ca un deziderat şi în estetica *Proletkult*-ului. *„Arta trebuie să fie o parte nedespărţită a existenţei"*, proclama Rezoluţia *Proletkult*-ului *„Despre artă"* [7]. Un alt teoretician al *Proletkult*-ului, Platon Kerjenţev, a redactat manifestul *„Arta în stradă"*, o violentă pledoarie care uza de toate resursele retoricii avangardiste şi care cerea ca arta să iasă din cei patru pereţi pentru a pătrunde în mase. Nikolai Punin, redactorul hebdomadarului proletkultist din Petrograd *„Iskustvo kommuni"* (Arta comunei), a ţinut o conferinţă la Palatul de Iarnă cu titlul *„Sanctuar sau uzină ?"* în care, împreună cu Maiakovski şi Osip Brik, susţinea aceeaşi idee. Dovedind o modernă concepţie ambientală, artiştii proletkultişti îşi propuneau *„...decoraţia oraşelor, construcţia imobilelor, participarea la ridicarea monumentelor, la producţia industrială, la festivităţile populare, la operele tipărite, pe scara cea mai largă"* [8]. Creaţiile acestea trebuiau să fie realizate într-un spirit cu totul modern. *„Nu vrem să facem pe profeţii*, nota Alexei Gastev în 1919, *dar trebuie, în orice caz, să legăm arta proletară de extraordinara revoluţie a procedeelor artistice..."* [9]. Şi mai explicit, Bogdanov preconiza ca *„...arta proletară să caute şi să folosească în mod conştient [...] fotografia, stereografia, cinematografia, luminile spectrale, reproducerea fonografică [...]"* [10], insistînd asupra necesităţii ca artiştii proletari să renunţe la metodele tehnice ale *„artei vechi"* şi să recurgă la procedee inspirate de cuceririle cele mai noi ale ştiinţei. Potrivit acestor principii, Eisenstein montează piese în uzina de gaz a Moscovei, folosind actori-muncitori în reprezentaţie şi pune în scenă la teatrul *Proletkult*-ului, amenajat într-o fostă sală de bal a palatului Morozov, texte de Pletnev, preşedintele-muncitor al *Proletkult*-ului. Colaborînd frecvent la manifestările *Proletkult*-ului, Vladimir Tatlin montează cu deosebit succes în galeria acestuia din Petrograd piesa lui Hlebnikov *„Zanguezi"*.

De altfel, punctul de vedere proletkultist asupra moştenirii culturale era mai nuanţat decît se crede de obicei. Chiar Bogdanov recunoştea că, receptate în mod critic, comorile *„artei vechi"* ar putea deveni o *„moştenire preţioasă pentru proletariat"* [11].

Respingînd exagerările proletkultiste, Lenin a atras atenţia în numeroase rînduri asupra absurdităţii renunţării la întreaga cultură burgheză (renunţare, e drept, mai mult predicată decît pusă în practică de *Proletkult*, ca de altfel ca orice mişcare de avangardă) şi asupra necesităţii ca noua cultură să integreze rezultatele cele mai bune ale vechii culturi [12], singura posibilitate ca proletarii să depăşească stadiul de *„copii vitregi ai culturii"*, cum îi numea un gînditor al epocii. *Proletkult*-ul îşi menţine însă o poziţie dură, refuzînd subordonarea faţă de NORKOMPROS, Comisariatul Poporului pentru Educaţie, condus de Lunaciarski. Ca organizaţie independentă şi sectară, care se conducea după teoria *„repartiţiei sarcinilor"*, aceasta era inacceptabil. *„Proletkult-ul s-a născut înainte de revoluţia din Octombrie. El a fost proclamat drept o organizaţie muncitorească „independentă", independentă faţă de Ministerul Instrucţiunii Publice de pe timpul lui Kerenski. Revoluţia din Octombrie a schimbat perspectiva. Proletkult-ul a continuat să rămînă independent, dar acum aceasta devenise o „independenţă" faţă de Puterea Sovietică"*, se declara într-o scrisoare a C.C. al P.C.U.S. din 1920 [13]. În 1922, fondurile pentru *Proletkult* sînt sistate, iar anul 1932 consemnează încetarea oficială a activităţii sale, întîmplată de fapt în practică cu aproape un deceniu mai înainte.

RADU STERN

[1] Peter Wollen — „Art in Revolution : Russian Art in the Twenties", *Studio International*, Vol. 181, nr. 932, April 1971, p. 150.

[2] v. de pildă Z. V. Brajnikova, care scrie în *„Critica problematicii sociologiei culturii şi artei în teoria estetică a Proletkult*-ului", Teză de doctorat, Universitatea Lomonosov, Moscova, 1969, că „Nu rareori s-a vorbit despre Proletkult în general, fără a analiza formele practice ale activităţii sale, fără a analiza concret concepţiile sale teoretice".

[3] Entretien avec Léon Robel sur Proletkult în *Action Poetique*, 59, Septembre 1974, p. 69.

[4] Anatoli Bogdanov — „Proletariatul si arta. Rezoluţie propusă la prima Conferinţă panrusă a organizaţiilor cultural-educative proletare", *Action Poetique*, 59, Septembre 1974, p. 81.

[5] apud. M. Neinman — Din istoria planului leninist de „Propagandă prin monumente", în „Începuturile realismului socialist în arta plastică sovietică", Editura Meridiane, Bucureşti, 1962, p. 64.

[6] v. Anatoli Lunaciarski — „Dialog despre artă", Editura Meridiane, 1975, p. 204.

[7] apud. Z. V. Brajnikova, op. cit.

[8] A. Andreev — „Rezoluţia asupra problemei artei plastice la prima Conferinţă panrusă a organizaţiilor cultural-educative proletare", *Action Poetique*, 59, Septembre 1974, p. 125.

[9] Alexei Gastev — „Tendinţele culturii proletare", în *Action Poetique*, 59, Septembre 1974, p. 131.

[10] Anatoli Bogdanov — „Căile artei proletare", *Action Poetique*, 59, Septembre 1974, p. 84.

[11] Anatoli Bogdanov — „Proletariatul şi arta", op. cit., p. 81.

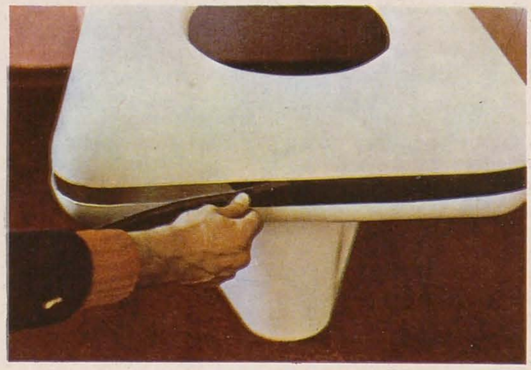
[12] V. I. Lenin — „Despre cultura proletară" în „Opere", ESPLA, Bucureşti, 1956, vol. 31, pp. 299–300.

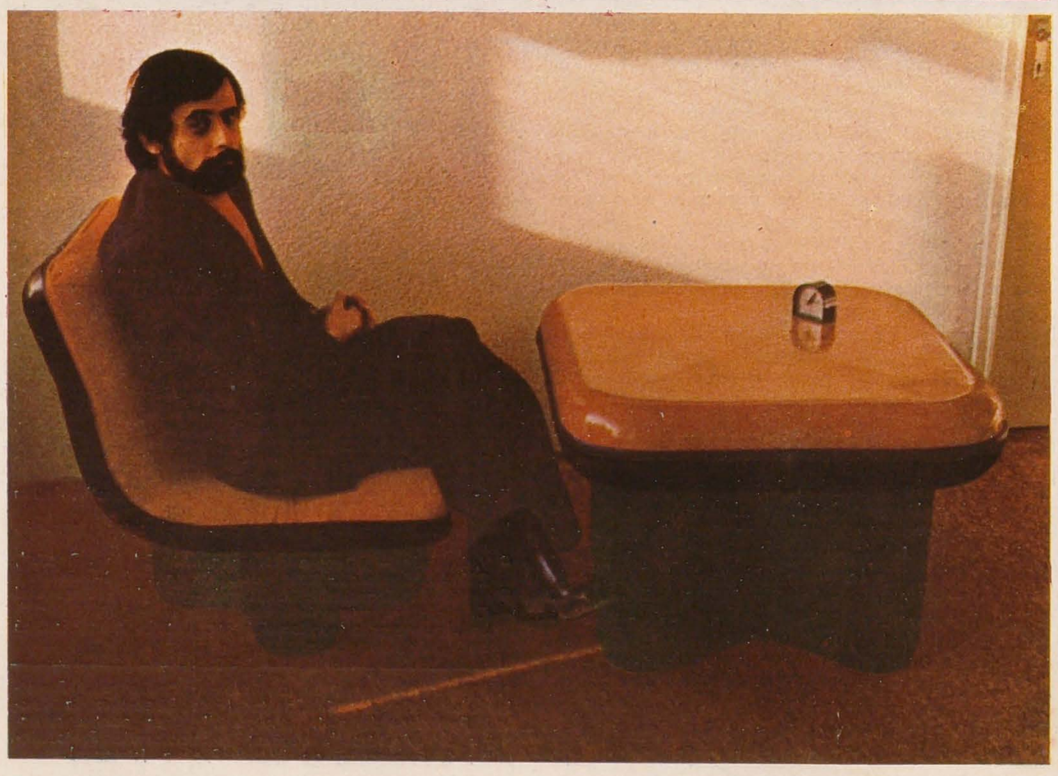
[13] apud. O. Sopoţinski, V. Tolstoi — „Politica Partidului Comunist în domeniul artei în perioada 1917–1932", în „Începuturile realismului socialist în arta plastică sovietică", op. cit., p. 17.

1. Dirijor al concertului de sirene ; 2. Drapelul Proletkult-ului (stînga) ; 3. Spectacol de Eisenstein la Teatrul Proletkult-ului ; 4. „Agit-tren" (tren pentru agitaţie) ; 5. „Agit-tren", decorat în studiourile Protetkult-ului ; 6. Fotomontaj de Liubov Popova (dreapta).

DESIGN

Temă de cercetare pentru produse din poliesteri nesaturați în inserție cu fibre de sticlă.
Ansamblu mobilier pentru camere de zi, compus din fotolii și masă.
Piesele de mobilier sînt concepute dintr-o singură coajă, mai puțin masa care are blatul dintr-o coajă separată (dînd posibilitatea asocierii a două culori), asamblat cu elementul de suport prin intermediul unor profile de aiuminiu sau PVC.
Fotoliul are dimensiunile 60 x 70 x 80 (h)
Masa are dimensiunile 80 x 80 x 65 (h)
Tapițeria fotoliului este confecționată din spumă poliuretanică îmbrăcată cu material textil.
Colorarea produselor este făcută în masa poliesterului.
Complet sanitar – inclusiv finisajul pereților (înlocuind finisajul clasic cu faianță) din elemente modul 60 x 180 – avînd conținute : chiuvetă, poliță, ramă oglindă, capac wc, masă chiuvetă, masă wc, cadă baie, panouri finisaj pentru pereți.
Piesele sînt prevăzute cu sisteme de prindere de pereți, precum și cu garnituri de polietilenă pentru etanșare și montaj.
Este prevăzut ca fabrica producătoare să livreze produsul cu instalațiile montate.
Produsul se poate fabrica într-o gamă coloristică foarte variată.
Întreg completul se încadrează într-o suprafață de 1,20 x 1,60 m, cu înălțime de perete acoperit de 1,80 m.
Beneficiar – Centrala Sticlei
Proiectare și realizare – 1975
Autor – Mihai Maxim





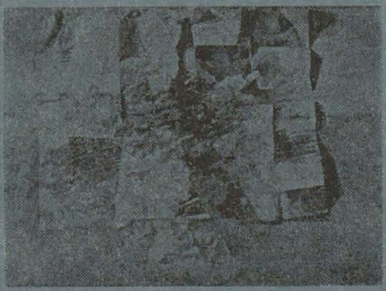
CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

Viena, Linz

Cele trei premii, egale între ele, ale ediției a treia *Graphikbiennale Wien 1977* au fost decernate (de către trei membri ai juriului, desemnați în acest scop de către juriul internațional al bienalei : Clarence Giese – S.U.A., Walter Koschatzky – Austria, Jerzy Passendorfer – Polonia), artiștilor Kunito Nagaoka – Japonia, Ion Stendl – România și, respectiv, Sonja Hopf – Franța. Argumentîndu-și opțiunea și decizia, Walter Koschatzky, director al Colecției de grafică Albertina, relevă calitățile speciale ale desenelor lui Ion Stendl, caracterizate de o densitate deosebită a tuturor elementelor cu care e impregnată arta zilelor noastre, de simboluri de mare sensibilitate, de nivelurile multiple ale conținutului, finețea tehnică și forța expresiei.

Expoziția a fost deschisă între 9 iunie și 8 august, în aceeași perioadă, în cadrul acțiunilor bienalei, fiind prezentată, cu concursul lui Carlo Bertelli, director la *Calcografia Nazionale* din Roma, și expoziția omagială retrospectivă Giorgio Morandi (cu 40 din cele 130 gravuri cunoscute ale lui Morandi).

Datorită interesului pe care bienala l-a suscitat, expozițiile sale vor fi prezentate, în continuare, între 15 septembrie și 7 ianuarie 1978, la Linz în sălile *Neue Galerie der Stadt Linz, Wolfgang Gurlitt Museum.* (În ilustrație : desenul *Document pămînt* de Ion Stendl).



Berlin

În cursul lunii iunie, în *Eulenspiegel Verlag,* cunoscuta casă de editură berlineză, a apărut un album de caricaturi de Eugen Taru, intitulat *General Reparatur* (alcătuit pe baza albumului anterior publicat de *Editura Politică* din București, *Reparații capitale*). Tipărit la Leipzig, în condiții tehnice foarte bune, albumul, prefațat de autor, cuprinde peste o sută de caricaturi de o tematică variată. Caricaturistul român, binecunoscut publicului din R. D. Germană, a fost anterior prezentat în revista berlineză *Das Magazin*, textul fiind însoțit de reproducerea a zece desene de Eugen Taru.

Bratislava

Revista de artă *Vitvarny zivot* din Bratislava publică (nr. 5/1977), la rubrica *Historia,* un pertinent studiu al prof. Ion Frunzetti, consacrat lui Constantin Brâncuși (realizînd un remarcabil portret al marelui sculptor și punînd în lumină raporturile dintre universalitatea operei sale și caracterul ei profund național). Articolul este însoțit de cîteva reproduceri fotografice după lucrări ale sculptorului, din patrimoniul național *(Cumin-*

ţenia pămîntului, de exemplu) şi din celebre colecţii străine.

Moscova

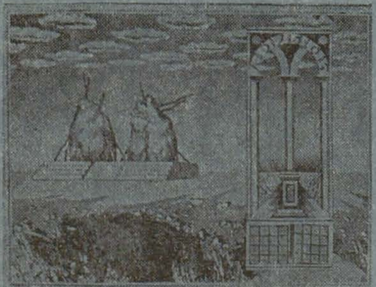
La ediţia 1977 a tradiţionalei *Trienale internaţionale „Satira în lupta pentru pace"*, de la Moscova (deschisă în martie a.c.), caricatura românească a fost reprezentată prin lucrări semnate de : Gh. Chiriac, Nell Cobar, Nicolae Corneliu, C. Marinescu, Teodor Pal şi A. Poch.

Montreal

In perioada iunie-septembrie a avut loc tradiţionalul *Salon mondial al caricaturii* din Montreal. Caricatura românească a fost reprezentată la ediţia '77 a salonului prin lucrări semnate de : Nell Cobar, Nicolae Corneliu, Teodor Pal, A. Paven, Albert Poch şi Eugen Taru.

Düsseldorf
Berlin

Prezentat succesiv printr-o serie de expoziţii personale, organizate anul trecut la Heilbron, Stuttgart, Luxemburg, graficianul Ioan Untch a expus anul acesta la Düsseldorf (februarie) şi apoi (martie-mai) la Berlin (R.D.G.). Expoziţia berlineză, deschisă la galeria *Im Turm* a cuprins 30 desene în peniţă şi 20 colaje din litografii.



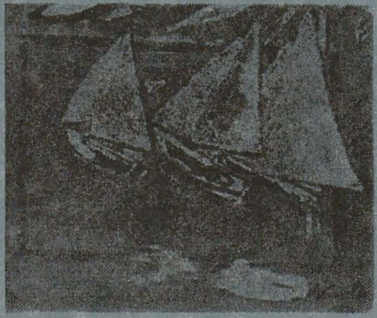
Akşehir

La ediţia 1977 a *Festivalului internaţional al umorului „Nastratin Hogea"* de la Akşehir (Turcia), caricatura românească a fost reprezentată prin lucrări de Nell Cobar, Constantin Ciosu, Dragoş Anton şi Albert Poch. Juriul festivalului a acordat lui A. Poch *Premiul special* al *Academiei de arte frumoase*, iar lui Dragoş Anton, *Premiul Revistei de artă Milliyet*.

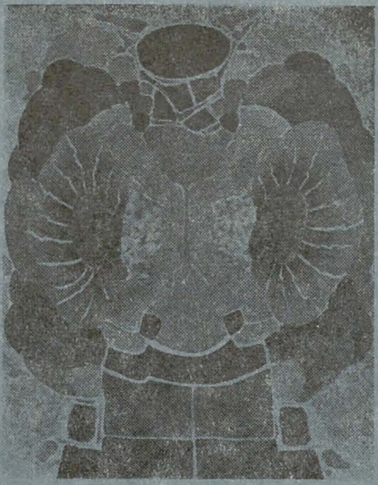
Szczecin

Din iulie pînă în septembrie *Palatul Ducilor de Pomerania* a găzduit tradiţionala expoziţie internaţională de pictură, la care participă artişti din ţări socialiste. Pentru prima dată, în acest an, s-a prevăzut participarea cîte unui singur pictor din fiecare ţară. Secţiunea românească a expoziţiei a cuprins, astfel, o selecţie de 25 picturi de Constantin Blendea.

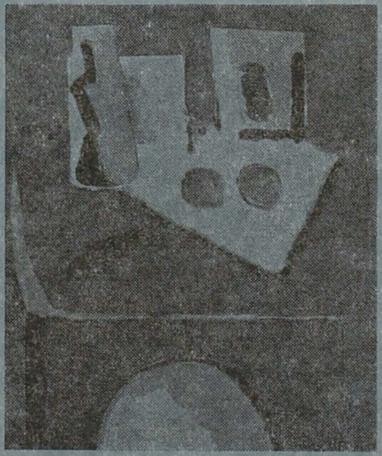
Lisabona



Sub patronajul ambasadei române la Lisabona, galeria *Gioconda* din capitala portugheză a prezentat în cursul lunii iunie (în cadrul acţiunilor consacrate contului solidarităţii şi omeniei 1977) o expoziţie de pictură şi sculptură contemporană românească. Prezentată, în catalog, de criticul Dan Grigorescu, ex-



poziţia, primită cu mult interes de către publicul şi oficialităţile portugheze, a cuprins 105 lucrări (91 picturi în ulei şi 14 sculpturi în bronz),



a 45 autori (35 pictori, 10 sculptori), reprezentînd diferite generaţii şi o varietate în ceea ce priveşte factura stilistică. (În ilustraţie, lucrări de Brăduţ Covaliu, Ion Gheorghiu, Ion Pacea).

Milano

Galleria D.G.B. Cernuschese din Milano a prezentat, între 27 iunie şi 12 iulie, o expoziţie Teodor Răducan. Artistul a expus 25 picturi în ulei şi 15 acuarele.

CADRAN

Design, recesiune, puritanism şi ergonomie

Judecînd lucrurile în lumina utilităţii morale, un reputat profesor britanic de la Royal College of Art, Lord Esher, e de părere că împrejurările cer să se reactualizeze programul lui Wyndham Lewis de la începutul acestui veac : artistul să coboare în stradă. Pentru că – argumentează Lord Esher – în arta contemporană ideea popularităţii operei şi a democratismului în creaţie a fost supusă unei rafinări care a condus-o departe de propria-i raţiune democratică de a fi, întruchipînd aşadar paradoxul unei arte de elită nutrită din sloganele artei pentru massă. Apelul venerabilului profesor (scris, de altminteri, precum odinioară pledoariile lui Ruskin, şi apoi teoria lui Gropius, în spiritul unei docte literaturi eseistice), se adresează întregului corp de creatori de bunuri spirituale, amintind că au sarcina de a educa, de a forma spiritul, de a consola şi compensa relele de care suferă umanitatea civilizată. El invocă virtuţile naţionale ale austerităţii şi hărniciei, evocă moravurile productivităţii din prospera epocă victoriană şi, citînd postulatele de bază ale designului, privitoare la rolul socio-cultural de ordonator al mediului material, avertizează împotriva factorilor economico-sociali a căror presiune denaturează principiile umaniste şi umanitare ale disciplinei, pentru a-i da o orientare legată de stricta rentabilitate.

Lord Esher pledează pentru o practică patriarhală, pentru un „do it yourself" care ar cumula în concepţia sa binefacerile ergoterapeutice ale disciplinei artizanale, efectul de paleativ pentru recesiunea

economică şi, mai presus de toate, reactivarea geniului popular al fabricaţiei, căruia comodităţile societăţii de consum îi periclitează şansele de reproducere. Reactivarea acestei idei, care a constituit tema cursului teoretic pe anul de studii 1976 al profesorului Esher, în cadrul unei şcoli care afirmă a se orienta după normele de la Bauhaus de educaţie a vizualităţii, reţine atenţia întrucît se acordă cu accentuarea preocupărilor ergonomice pe care le dovedesc mai multe fapte recente din domeniul designului practic.

Estetica editorială

Se cuvine semnalat numărul 1/1977 al revistei internaţionale de artă *Interpressgraphik*, editată de Organizaţia Internaţională a Ziariştilor şi publicată la Budapesta. Sumarul e dedicat designului tipografic, aşadar unei preocupări legitime a organismului editorial UIZ. Revista se deschide cu articolul cunoscutului critic polonez Simon Bojko, de la revista *Projekt*, de multă vreme interesat în mod deosebit de problemele designului publicitar. Sub titlul *Graphic Design in the Press : Art or Manipulation ?*, Bojko face o tentativă de clasificare şi totodată de codificare a soluţiilor de paginaţie, sugerînd că există o tipologie a expresiei paginilor de ziar, a cărei pertinenţă artistică e postulată precum urmează : „Scopul designului ziaristic exprimat în succesiunea paginilor proiectate, este de a produce o structură mobilă de forţe şi tensiuni variabile, amorsînd efecte vizuale de diferite puteri, conform cu legile contrastului şi complementarităţii". Alte articole, studii şi informaţii lărgesc aria preocupărilor considerate a participa la competenţa proiectantului specializat în paginarea ziarului. Textele – publicate în limbile engleză şi rusă – tind în mod evident să „problematizeze" datele unei activităţi care foarte adesea se conduce după normele practicii empirice, şi mărturisesc astfel aspiraţia către un statut teoretic, înglobat cercetării artistice generale, instrument de cultură profesională pentru ridicarea standardului intelectual al activităţii „designului" editorial.

Artişti şi critici

La Varşovia a avut loc în primăvara acestui an retrospectiva premiului „Cyprian Kamil Norwide", care se acordă anual, din 1967, unei expoziţii de pictură, propusă de o comisie de critici. Premiul este organizat şi finanţat de Consiliul Varşovian al Uniunii Artiştilor Plastici, care numeşte echipa de critici însărcinată cu atribuirea. De-a lungul timpului, indicaţia statutară care limita aria de evaluare la pictura de şevalet, a fost în practică amendată, prin atenţia ce s-a acordat unor modalităţi tehnice neortodoxe. În 1977, premiul a fost obţinut de Erna Rosenstein, a cărei operă se caracterizează printr-un particular exerciţiu al automatismului suprarealist.

Fotografia în avanscenă

Atenţia crescîndă acordată fotografiei ca artă se poate prevala şi de dovada marelui număr de expoziţii : în luna mai s-au semnalat în galeriile britanice şase vernisaje de expoziţii de fotografie, unele din ele itinerante.
În aceeaşi perioadă, la Kunsthaus din Zürich, a fost deschisă o expoziţie cu statut de cercetare estetică, „Pictura în era fotografiei", conţinînd o secţiune istorică şi o secţiune contemporană, examinînd împrumuturile reciproce între cele două domenii de artă limitrofe. Iar la Torino (Teatro Gobetti), sub titlul „Fotografia ca analiză", s-a iniţiat o suită de demonstraţii, etalînd modalităţi de recurs la instrumentarul fotografic în practica unor artişti italieni.

Contacte

Muzeul „Wilhelm Lehmbruck" din Duisburg a găzduit în lunile iunie-iulie expoziţia retrospectivă de sculptură a artistei maghiare Erzsébet Scháar (1908–1975), cu o selecţie compusă din 37 piese – bronz, piatră, sticlă, plastic, material mixt. Erzsébet Scháar a dobîndit renume european, după numeroase manifestări publice în diferite centre de artă, graţie unei originale viziuni care exaltă şi dramatizează reprezentări cvasi pop' despre mediul înconjurător. Uşa, zidul, fereastra, scaunul, sînt motive constant reluate ca elementele plastice ale unui spaţiu al emoţiei, în care se suprapun realul şi fantasmaticul şi în care figura umană se proiectează ca un semn al vieţii. Deseori în mărime naturală, obiectul sculptural devenit „dublu" al obiectului banal se amplifică prin tratare poetică, dobîndind semnificaţie de monument.

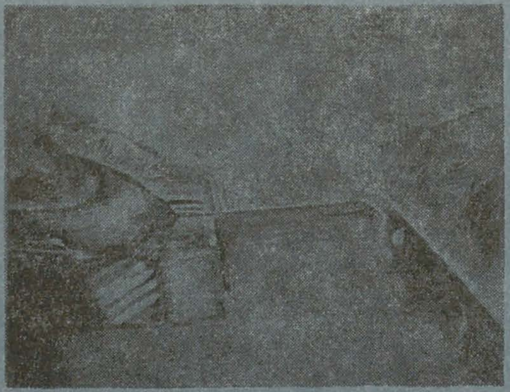
Documenta VI '77

După experienţa programului ambiţios, costisitor şi controversat al ediţiei din 1972, Documenta VI, deschisă la Kassel între 22 iunie şi 7 octombrie, a adoptat un plan de mai mică anvergură teoretică, menţinîndu-se în limitele unei explorări a producţiei deceniului 6. Structurată panoramic, expoziţia cuprinde opera a numeroşi invitaţi, consideraţi capabili să exemplifice fenomenul artistic din acest răstimp, în care mulţi critici au văzut un „prag" în evoluţia artei contemporane. Secţiunile sînt stabilite după o clasificare care caută să acopere direcţiile principale de activitate : 1. Pictură, sculptură, ambient, media, video, filme experimentale din anii '60. 2. Forma şi funcţia semnului în anii '60. 3. Design utopic. 4. Fotografie. 5. Acţiuni. 6. Videotecă.

Iniţiative muzeistice

Directorul muzeului Lehmbruck din Duisburg, dr. Siegfried Salzmann, anunţă un ciclu de expoziţii intitulat „Spaţii", alimentînd caracterul specializat al acestei instituţii. Prima expoziţie din ciclu, *Uhlmann-Raum* (Spaţiu Uhlmann), e o retrospectivă a artistului german (1900–1975) a cărui notorietate e legată de succesul unor tehnici constructive de sculptură în metal. Caietul-catalog conţine texte ale sculptorului. Altă serie de manifestări ale muzeului – „Duisburger Akzente" a prezentat recent, sub titlul „Shakespeare 1977", o colecţie de lucrări din opera lui Wilhelm Lehmbruck, desene, schiţe şi bronzul „Hamlet", inspirate de creaţia shakespeariană.

SIMEZE



EXPOZIȚIE DE GRUP

Pictură, sculptură, grafică. Barbu Bocu – 5 sculpturi, Onisim Colta (în il.) – 11 picturi, Constantin Doichiță – 7 picturi, Constantin Mutică – 6 afișe. Alfa, Arad. Februarie-martie

SALONUL DE PRIMĂVARĂ BUZĂU

„Țărănimea, forță importantă a progresului social", salonul județean de primăvară, grafică, Cenaclul U.A.P. Buzău. Au expus: Gheorghe Ciobanu, Gheorghe Coman, Victor Constantinescu, Nicolae Ionescu, Elena Laza, Florin Menzopol, Emil Pricopescu, Ion Rusu, Elena Staicu, Gheorghe Staicu Colonești, Gheorghe Stoica, Nicolae Zîmbroianu, 41 lucrări. Casa de cultură a sindicatelor, Buzău. Martie (în il. – Gheorghe Coman: Brigada pe cîmp, tuș).

DAN HATMANU

Pictură. Școala generală Scobinți. Aprilie-mai

TEODOR MORARU

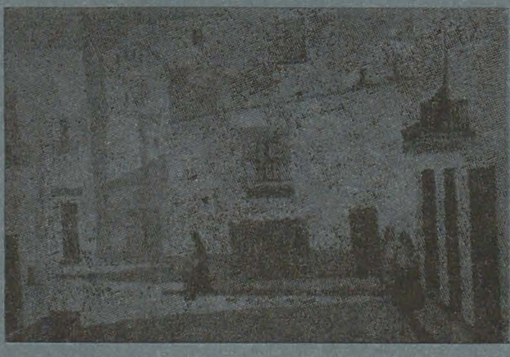
Pictură. 23 lucrări. Simeza. Aprilie

NICOLAE CONSTANTIN

Pictură. Orizont. A zecea expoziție personală. 36 lucrări, pe tema „Independența". Mai

MARIA KOPACZ

Gravură. Eforie. A opta expoziție personală. Mai



IULIAN OLARIU

Pictură. Sala I.R.R.C.S. A șasea expoziție personală, cu 30 lucrări de pictură în ulei, intitulată „Impresii de călătorie" din Spania. Mai

CAROLINA IACOB

Pictură. 40 lucrări. Simeza. Ianuarie

ADRIAN ȘUȘTEA

Pictură și desen. 16 lucrări. Amfora. Ianuarie-februarie

MIRCEA DUMITRESCU

Pictură. 40 lucrări. Orizont. Ianuarie-februarie

FILIALA U.A.P. ARAD „CÎNTAREA ROMÂNIEI" CENTENARUL INDEPENDENȚEI

Pictură, sculptură, grafică, 10 artiști, 12 lucrări. Casa Armatei Arad. Ianuarie-februarie

EXPOZIȚII DE GRUP

Gravură. Au expus: Ștefan Anastasiu, Silvia Coțoveanu, Sergiu Dinculescu, Grigorescu Ion, Florina Lăzărescu, Vlad Micodin, Mihai Micu, Wanda Mihuleac, Kira Cristinel Popescu, Peter Pusztai, Simona Runcan, Alma Rusescu, Doina Simionescu. Căminul artei (parter). Ianuarie-februarie

Bijuterii. Au expus: Florin Ciocâlteu, Doru Coadă, Virgil Mihăescu, Nicolae Moldoveanu, Dumitru Rădulescu. Căminul artei (parter). Februarie-martie

SORIN IONESCU

Pictură. 34 lucrări. Eforie. Februarie

TEODOR DAN

Pictură. 40 lucrări. Căminul artei (etaj). Februarie

MIRON AGAFIȚEI

Pictură. 30 lucrări. Simeza. Februarie

COMEMORAREA RĂSCOALELOR ȚĂRĂNEȘTI DE LA 1907

Pictură, grafică, 23 lucrări (proprietatea artiștilor și colecția muzeului județean, coautor al expoziției). Alfa, Arad. Februarie

NICOLAE ZÎMBROIANU

Pictură. 18 lucrări, ulei și guașă. Șantierul 5 electrice Buzău. Februarie-martie

EXPOZIȚII COLECTIVE

Pictură, desen, tuș. 10 artiști, 20 lucrări, Căminul cultural Pîrscov. Februarie-martie

Pictură, gravură, desen. 9 artiști, 22 lucrări. Consiliul Popular Mîrzălești, ianuarie-februarie; Consiliul Popular, Vintilă Vodă, februarie; Consiliul Popular, Cernătești, martie

Pictură, gravură, desen. 9 artiști, 20 lucrări. Consiliul Popular Scutelni, februarie-martie; Consiliul Popular Brădeanu, martie-aprilie

Pictură și sculptură. 10 artiști, 20 lucrări. Căminul cultural Buda, februarie, Căminul cultural Topliceni, martie; Căminul cultural Valea Rîmnicului, aprilie

MIRCEA SENIC

Pictură. 20 lucrări. Casa de Cultură din Curtici. Martie.

COSTIN NEAMȚU

Pictură. 29 lucrări. Galateea. Aprilie-mai

Dans ce numéro:

Articles à signaler

Hymne à la Roumanie — Les expositions républicaines

Vasile Drăguț, Horia Horșia, Paul Petrescu, Radu Ionescu

p. 2

La première édition du Festival national „Hymne à la Roumanie" (octobre 1976–juin 1977) à laquelle ont participé un important nombre de créateurs — plasticiens, acteurs, danseurs, musiciens, chanteurs etc. (professionnels, amateurs, artisans d'art etc.), s'est déroulée en plusieurs étapes.
Les amples Expositions républicaines qui représentent l'étape finale du Festival font l'objet du commentaire des critiques d'art Vasile Drăguț (Peinture et sculpture — hall du Théâtre national, Bucarest) ; Horia Horșia (Art graphique — Musée d'art, Cluj-Napoca, Art décoratif — Musée d'art, Oradea) ; Paul Petrescu (Art populaire — Casa Scînteii, Bucarest) et Radu Ionescu (Art naïf et art d'amateurs — Casa Scînteii, Bucarest).

Francisc Șirato

Dan Grigorescu

p. 25

Sous la rubrique „Anniversaires UNESCO", le critique d'art Dan Grigorescu publie dans le présent numéro de notre revue une étude consacrée au peintre Francisc Șirato (1877–1953), l'une des personnalités représentatives de l'art roumain de la première moitié du XX-e siècle. L'auteur relève l'esprit de synthèse, la poésie et „l'inflexible logique de la construction" qui caractérisent l'oeuvre du peintre, et souligne l'importance de son activité en tant que théoricien, critique d'art et polémiste.

Johannes Itten — L'art de la couleur

p. 29

Sous la rubrique „Bibliothèque d'art", nous publions dans le présent numéro de notre revue quelques fragments de l'ouvrage du peintre Johannes Itten — „L'art de la couleur". Commencées à l'époque où il enseignait au Bauhaus, les recherches du peintre sur la couleur, et notamment sur le contraste des couleurs, sur les types de contrastes et sur l'effet psychologique qu'ils produisent, se sont poursuivies tout le long d'une vie artistique où „L'Atelier" a ouvert des perspectives à l'activité didactique. De nos jours, quand la couleur constitue un élément fondamental du décor général de la vie, et quand les réalisations ou les nouvelles directions de l'optique paraissent frayer de nouvelles voies à la couleur, le livre de Johannes Itten conserve toute sa valeur originelle. Les textes sont accompagnés d'un commentaire du critique d'art Iulian Mereuță.

Les "Maquettes" de la Colonne sans fin

Ștefan Georgescu-Gorjan

p. 33

Poursuivant la mise au point de l'historique de l'oeuvre de Brancusi, l'ingénieur Ștefan Georgescu-Gorjan, partant d'un trucage photographique attribué à Brancusi, paru en 1938 dans le journal *Gorjanul*, conteste dans son article l'opinion de certains commentateurs, lesquels prétendent que l'image représente la maquette de la *Colonne sans fin* dressée à Tîrgu Jiu ; de même — affirme-t-il — l'on ne saurait considérer comme des maquettes ni l'esquisse se trouvant en sa possession, publiée dans la *Revue roumaine d'histoire de l'art* (no. 2/1962), ni la photo appartenant au Musée d'art moderne de Paris où le sculpteur a dessiné le profil de la *Colonne*. Selon l'auteur — dont la contribution à la construction de la *Colonne sans fin* est notoire — la véritable maquette serait le modèle en bois d'un élément de la colonne, actuellement disparu.

Design

p. 36

Sous la rubrique „Design", nous publions dans le présent numéro de notre revue un thème de recherche pour des produits en polyesters. L'auteur — Mihai Maxim — présente un ensemble sanitaire et des pièces d'ameublement pour chambre de séjour.